O. B. Mansfeld
23070
N 64 483
Mus. Th.
2650a
Portmann

10

Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte.

Eine Beilage zu jeder musicalischen Theorie

von
J. G. Portmann.

Darmstadt, 1798.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

(76104)

Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn

Ludewig dem X.

Regierenden Landgraf zu Hessen, Fürsten zu Herßfeld, Graf zu Catzenelnbogen, Dietz, Ziegenhain, Nidda, Schaumburg Isenburg und Büdingen 2c. 2c.

Meinem gnädigsten Fürsten und Herrn.

Durchlauchtigster Landgraf,
Gnädigster Fürst und Herr!

Die Musik ist doch immer eins von den vortrefflichen Mitteln, die Gemüther der Menschen mit Zuneigung und Gefühl für das Schöne und Gute zu erfüllen, sie für Wahrheit und Tugend empfänglich zu machen, zu löblichen Unternehmungen anzufeuern und von schädlichen zurück zu halten. Sie, die den Weg zum Gemüth der Menschen durch den Gehörsinn wählt, und auf dasselbe mit doppelten Kräften alsdann wirkt, wenn sie mit der Dichtkunst vereinigt, reizend und erhaben auftritt, sie ist gewiß der Schätzung der Weisen und der Pflege der Nationen und ihrer Regenten würdig.

Diese Schätzung und Pflege der Musik, als eines so fruchtbaren Mittels zur Glückseligkeit und edlen Gemüthsstimmung haben Ew. Hochfürstl. Durchlaucht bei jeder Gelegenheit mit dem größten

Enthusiasmus geäusert; Auf diese preiswürdige Aeuserung gestützt, darf ich es getrost wagen Höchstdenselben meine neuesten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte mit eben der tiefsten Ehrfurcht zu widmen, mit welcher ich, bei dem frohsten Bewußtseyn einer gnädigsten Aufnahme ersterbe

Ew. Hochfürstl. Durchlaucht

Meines gnädigsten Fürsten und Herrn

unterthänigst gehorsamster

J. G. Portmann.

Vorrede.

Mein leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses erschien bereits 1789, und wurde so wohl in der allgemeinen deutschen Bibliothek, im 117ten Bande und dessen ersten Stück, als auch in der musikalischen Realzeitung vom Jahr 1790 No. 21. vortheilhaft recensirt. Bald nach der Erscheinung dieses Werks machte ich mir gleichwohl billig die Vorwürfe, daß ich Alles, was in der alten und neuen Musik, in Ansehung der Harmonie, als giltig vorkommt, wie meine Vorgänger, auch untereinander gemischt hatte, ob es gleich aus meiner damals noch unvollständig aufgestellten Grundharmonie nicht abgeleitet werden noch damit über=

einkommen konnte; hauptsächlich aber, daß ich die Harmonie mit ihrem Zugehör nicht von der Melodie und ihrem Zugehör abgesondert, jede besonders abgehandelt, und aller Confusion des Harmonischen mit dem Melodischen entgegen gearbeitet hatte: denn es leuchtete mir deutlich ein, daß eben dadurch die Composition überhaupt, und der doppelte Contrapunct besonders aufgeklärt werden könnten und müßten.

Diese Absonderung der Harmonie von der Melodie machte daher die Berichtigung mehrerer zu den Vorkenntnissen gehörigen Dinge, und die Aufstellung einiger neuen Kunstwörter nothwendig, welches man hoffentlich nicht mißbilligen wird. Unter dieser Absonderung der Harmonie von der Melodie und der Berichtigung mancher schwankenden Begriffe, sind diese Entdeckungen entstanden. Ich kündigte dieselben schon im Jahre 1792 in der löbl. Varren-

trapp und Wennerischen Buchhandlung auf Voraus-zahlung an; allein aller rühmlichen Bemühung dieser Handlung ohngeachtet, wollten doch die Zeitumstände nicht concurriren: denn der Krieg mit seinen uns so nahe umgebenden Schreckenscenen, verscheuchte die Pränumeranten und vernichtete die Bedingung unserer Uebereinkunft. Die Entdeckungen konnten also entweder gar nicht, oder doch nicht eher als zu einer günstigern Zeit erscheinen; sie wurden also zurück gelegt.

Seitdem sind beinahe sechs Jahre verflossen, während welchen sie öfters revidirt und theils umgearbeitet worden sind, auch mehrere Consistenz und manche wichtige Verbesserungen und Zusätze erhalten haben, ob sich gleich noch Unvollkommenheiten genug daran werden wahrnehmen lassen. Wer vermag auch diese alle aus eignen Werken wegzuschaffen? Ich würde sie vielleicht selbst, der an

ihnen bereits wahrgenommenen Unvollkommenheiten wegen, noch sechs Jahre zurück gehalten haben, wenn ich nicht kränklicher Umstände wegen vermuthete, daß sie alsdann gar nicht erscheinen dürften; daher will ich sie lieber in dieser unvollkommnen Gestalt und auf meine eignen Kosten publiciren.

Was sie Gutes enthalten, wird sich selbst empfehlen. Das ungegründete kann keine Wurzel fassen. Und das, was einer Verbesserung werth ist, bleibt der Kritik unterworfen, welche niemand mit mehrerer Achtung aufnehmen wird, als

Der Verfasser.

Erste Abtheilung.

Die Entdeckungen in der Harmonie.

Inhalt.

I.

Von den Tönen als der Materie der Musik, und dem Klange als dem Eindruck der Töne auf die Seele. Erklärung des Tons Erklärung des Klanges. Ton und Klang werden im gemeinen Leben oft verwechselt. Einige Zweifel gegen die herrschende Erklärung des Tons. Bestimmte Merkmale desselben. Es giebt keine halbe und Viertelstöne.

II.

Von den Intervallen. Verschiedene Erklärungen des Intervalls. Einige Einwendungen dagegen. Darstellung zweier verschiednen Arten der Intervalle. Ihre Erklärung.

III.

Von den Tonarten. Um die Grenze einer Tonart bestimmen zu können, wird ein Maas angenommen. Das Terzenmaas. Aeusere Form desselben. Sein innerer Gehalt ist dreifach. Damit werden die Grenzen der Tonarten bestimmt. Dur- und Molltonart; worauf es dabei in Ansehung des Maases ankommt. Bedenklichkeit wegen der bis daher gewöhnlichen Bezeichnung der Molltonarten. Vorschlag zu künftiger Berichtigung derselben.

IV.

Von der Grundharmonie als Princip. Ohne die Art und Weise, wie die Töne allgemein und nothwendig verbunden seyn müssen, wenn sie eine wirkliche Harmonie bilden sollen, ist es unmöglich, sie zu begründen. Worin dies Nothwendige und Allgemeine besteht und bestehen muß. Alles wirklich Harmonische wird dadurch bestimmt; das scheinbar Harmonische nicht. Grundharmonie als Gattung mit ihren Arten. Grundharmonie als Princip. Durch dasselbe muß das Wesen der harmonischen Intervalle, aller Con- und Dissonanzen, aller con- und dissonirenden Accorde, erkannt, erklärt und bewiesen werden. Geschichte der Entdeckung dieses

Princips. Durchgängige Anwendbarkeit. Was das Tonmaas in Ansehung des Grundes der Harmonie vermag und nicht vermag. Warnung vor der Verwechselung der Begriffe Grundharmonie, Grundaccord, Accord, componirte oder successive Harmonie Unterschied derselben. Bildliche Darstellung der Grundharmonie, nämlich dreier Arten der Primenharmonie und nicht mehrerer, und dreier Arten der Dominantenharmonie, ausser denen keine mehr möglich sind. Vorschlag, wie man sich diese sechserlei Arten der Grundharmonie in allen Tonarten bekannt machen soll. Von den Grundaccorden, oder einzelnen Gliedern der Grundharmonie. Die Grundaccorde sind von dreierlei Range. Erklärung derselben. Einige Zeichen zur Erleichterung der Darstellung der Grundharmonie für Auge und Gemüth. Einige Zeichen, welche auf die Beinamen der Töne Bezug haben und zur Ersparung des Raums dienen.

V.

Von der Summe der harmonischen Intervalle. Die Intervalle, welche die in der Grundharmonie liegenden Accorde vom ersten Range liefern. Die Intervalle, welche die Accorde vom zweiten und dritten Range, ingleichen die abgeleiteten oder umgekehrten Accorde liefern. Unter diesen findet sich weder Einklang noch Octave.

VI.

Von den Con- und Dissonanzen, ihrem Unterschiede, und der denselben inhärirenden Quantität des Con- und Dissonirenden, oder des Angenehmen und Unangenehmen. Erklärung der Consonanz. Erklärung der Dissonanz. Vergleichung meiner Lehre von den Consonanzen mit der Lehre anderer. Meine Zweifel und Einwendungen gegen letztere. Standhafte Bestimmung aller Con- und Dissonanzen.

VII.

Von der Summe der harmonischen Glieder der Accorde. Tabelle der vollkommen und consonirenden Dreiklänge; der unvollkommen und dissonirenden Dreiklänge; der Septimenaccorde. Tabelle der Nonenaccorde; der Undezimenaccorde; und der Terzdezimenaccorde. Was aus der Aufstellung aller dieser in der Grundharmonie gefundenen Accorde, in Rücksicht der darin enthaltenen Con- und Dissonanzen erhellet; und

was deswegen für ungegründet, nachtheilig und unstatthaft befunden wird.

VIII.

Von der Gleichheit und Aehnlichkeit der Accorde. Vorerinnerung, die von den Merkmalen der Intervalle in den Accorden handelt, welche das Tonmaas nicht angeben kann. Was zur Gleichheit der Accorde gehört. Was zur Aehnlichkeit der Accorde erfordert wird. Von den Accorden, welche einander gleich und ähnlich sind. Von den Accorden, welche einander zwar nicht gleich, aber ähnlich sind. Von den Accorden, welche einander zwar gleich aber nicht ähnlich sind. Von den Accorden, welche einander weder gleich noch ähnlich sind.

IX.

Von der successiven oder componirten Harmonie. Was sie ist. Inhalt der successiven Harmonie. Das Gesetz derselben. Worauf man bei dessen Anwendung im Allgemeinen Rücksicht nehmen muß, um harmonische Haltung zu bewirken. Im Besondern von der successiven Verbindung der Accorde theils aus verschiedenen Arten der Grundharmonie einer einzigen Tonart, theils zweier verschiedenen Tonarten. Die das Erste betreffende Postulate. Art und Weise, wie die Accorde aus den dreierlei Arten der Primenharmonie einer Tonart zusammen hängen. Regeln darüber. Art und Weise, wie die Accorde aus den dreierlei Arten der Dominantenharmonie einer Tonart zusammen hängen Regeln darüber. Art und Weise, wie die Accorde jeder Art der Primenharmonie einer Tonart, mit den Accorden jeder Art der Dominantenharmonie einer Tonart (und V. V.) zusammen hängen. Regeln darüber. Wie die Accorde von verschiedenen Range zusammen hängen. Das zweite, nämlich die successive Verbindung der Accorde aus zwei verschiednen Tonarten, betreffend. Die Tonarten sind entweder von der nächsten, oder von entfernter Verwandtschaft. Erklärung darüber. Successive Verbindung der Accorde aus verschiednen Tonarten von der nächsten Verwandtschaft. Hinweisung auf den Punct, von dem man ausgehen muß, um eine Tonart mit der zunächst verwandten zu verbinden. Beispiele darüber Postulate des Gesetzes. Beispiele darüber. Wie es mit gleichen aber unähnlichen Accorden aus verschiednen Tonarten gehalten werden muß. Successive Verbindung der Accorde aus verschiednen Tonarten von entfernter Ver-

wandtschaft, wobei das Gesetz einen con- oder dissonirenden Mittelaccord postulirt. Merkmale des consonirenden Mittelaccords. Erklärung durch Beispiele. Merkmale des dissonirenden Mittelaccords vom ersten und zweiten Range aus der Dur- und Molldominantenharmonie durch Beispiele. In wie fern ein Accord vom dritten Range zu einem Mittelaccorde taugt und nicht taugt. Erklärung des dissonirenden Mittelaccords vom ersten und zweiten Range aus einer Dur- und Mollwechseldominantenharmonie durch Beispiele. Einige Cautelen den dissonirenden Mittelaccord betreffend.

X

Von den unharmonischen Verhältnissen, welche nicht in der Grundharmonie sondern in der successiven Harmonie aufzusuchen sind. Worin sie bestehen. Vergleichung mit den unmelodischen Verhältnissen, um jene von diesen desto richtiger unterscheiden zu können. Ein Beispiel mit blos unharmonischen Verhältnissen. Erklärung derselben. Verbesserung dieses Beispiels. Als Gegensatz ein Beispiel mit lauter unmelodischen Verhältnissen. Erklärung des Unmelodischen. Verbesserung dieses Beispiels.

XI.

Beschluß, der auf den Nutzen dieser Entdeckungen überhaupt und der successiven Harmonie ins besondere hinweist. Die successive Harmonie ist unerschöpflich. Die mannigfaltigen Aeuserungen der Affecten können durch die mannichfaltige Verbindung der Accorde ausgedrückt werden. Von einer richtigen successiven Harmonie hängen die schönsten und angenehmsten Melodieen ab. Je einfacher diese sind, desto mehr ist darin zu finden, desto mehr daraus zu entwickeln. Ein Beispiel mit seinem Anhange zur Erläuterung.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

I.

Von den Tönen als der Materie der Musik, und von dem Klange als Eindruck der Töne auf die Seele.

Der Ton ist die einfache Würkung, der durch elastische Körper künstlich erschütterten Luft, welche das Ohr deutlich vernimmt. Künstlich muß die Luft erschüttert werden, d. i. mühsam, mit Anwendung der Geistes- und Leibeskräfte, auch nach gewissen Regeln — wenn ein Ton entstehen soll, welcher deutlich vernommen — d. i. einem andern, eben so, wie man ihn vernommen hat, wieder mitgetheilt oder angegeben werden kann.

Ton und Klang werden im gemeinen Leben sehr oft verwechselt, und ein Wort für das andere gebraucht, z. B. diese Geige, diese Flöte, dieses Clavier hat einen guten Ton, und auch, hat einen guten Klang. Man findet diese Vermischung sogar in der vorzüglichsten Theorie, wo gesagt wird, einmal „Jeder Ton ist ein Accord; dadurch hört der Klang auf ein bloses Klappern zu seyn — und dann „In einem Klange hört man viel Töne„ u. s. w. Hier wird noch darzu

von dem Tone oder Klange behauptet, was nur allein von der Saite und ihren Schwingungen nämlich ihrer Hälfte, des Drittels, Viertels und ihrer kleinern Theile gilt, worüber der Engländer Taylor wichtige Bemerkungen gemacht hat, dem hernach mehrere gefolgt sind. Daß diese beiden Begriffe vermischt werden, mag wohl daher kommen, weil, wenn das Ohr die physischen Töne vernimmt, die Seele sich auch dieselben vorstellen muß. Ton ist das Physische und Klang das Pnevmatische; und man darf, um keinen Cirkel zu machen, nicht eins durch das andere erklären, sondern muß sie in der Musik genau von einander unterscheiden. Man braucht das Wort Klang, von Tönen, Intervallen, Accorden, ganzen melodischen und harmonischen Sätzen, von musikalischen Instrumenten, von jeder Art des Sprechens und Redens, und sogar von den Stimmen der Thiere u. a. m., wenn die Frage von dem Eindruck ist, den sie auf die Seele machen oder gemacht haben. In der Musik ist also der Klang, der Eindruck, welchen die deutlich vernommenen Töne auf die Seele machen.

Die herrschende Erklärung des Tons in specie, ist bekanntlich folgende: er sei ein Klang von bestimmter Höhe. Hierinnen nun liegt ein scheinbarer Widerspruch: denn wenn man fragt, was das Wort Klang bedeute, so sagt man uns, der Klang sei ein anhaltender Schall, (hier müßte man wieder fragen, was Schall sei? und so würde man immer weiter von dem Wege abgeführt) und daher wäre ein Ton, der nur

die Zeit eines Achtels, Sechzehntheils u. s. w. dauerte, kein Ton, weil er das Merkmal des Anhaltenden nicht hätte. Ferner ist die bestimmte Höhe das Merkmal eines individuellen Tons, z. B. eines $\bar{c}$ oder $\bar{\bar{d}}$, und nicht das Merkmal einer Species, unter welche alle individuelle Töne von bestimmter Höhe gehören. So sind der Ton, Laut, Schall, Knall, Donner, das Geräusch, Brausen, Sausen, Krachen u. s. w. lauter Species von der Würkung der durch elastische Körper erschütterten Luft, welche (Würkung) das Genus ist. Die Merkmale aber, wodurch der Ton sich von jenen Würkungsarten unterscheidet, sind, daß er künstlich hervorgebracht und deutlich vernommen wird, welche beide bei andern Würkungen der erschütterten Luft nicht statt haben.

Der Ton kann auf keine Weise und in keinem Sinne getheilt werden; daher giebt es auch weder halbe noch Viertels-Töne. Die Lehren von der Sympathie der Töne, von der Saite, in so fern sie mehrere Töne zugleich hören läßt, von der Aehnlichkeit der Töne mit den Farben u. a. m. gehören nicht in meinen Plan und würden mich zu weit abführen; sondern ich rede hier blos von den Tönen, in so fern sie die Materie der Musik und ihre Merkmale für jedermann faßlich sind.

II.

Von den Intervallen.

Sobald die Töne verglichen und relativ betrachtet werden, heissen sie Intervalle. Das Wort Intervall drückt eigentlich das nicht aus, was wir jetzt darunter verstehen, wie das bei mehrern Kunstwörtern der Fall ist. Die Erklärungen des Intervalls sind daher auch sehr verschieden. Einige sagen, das Intervall sei der Raum zwischen zwei Tönen, von verschiedener Größe; einige sagen, er sei der Unterschied zweier Töne; einige, es sei der Abstand eines Tons von dem andern: andere wollen darunter jeden höhern Ton, in so fern er mit einem tiefern verglichen wird, verstanden haben. Mit den erstern Erklärungen kann man heut zu Tage wohl nicht mehr zufrieden seyn, da der Raum, Unterschied, Abstand zweier Töne nicht klingt, und der praktische Musikus mit dem, was nicht klingt, nichts zu thun hat. Die letzte Erklärung ist daher viel besser, weil dadurch ein verhältnißmäßiger Ton verstanden wird, und mit Tönen, welche die Materie der Musik sind, hat es der praktische Musikus würklich zu thun; sie erhält auch noch durch den bekannten Ausdruck, consonirendes und dissonirendes Intervall einen Werth, welchen Ausdruck man nicht brauchen könnte, wenn man unter Intervall blos einen Zwischenraum, Unterschied, Abstand verstände. Nur bei der Anwendung dieser Definition auf die Umkehrung des Intervalls bleibt noch ein Zweifel übrig, welcher gehoben werden muß. Man sagt z. B. das *e* von $\overset{e}{c}$ sei

ein Intervall; und doch sind beide das *c* und das *e* Glieder Eines Verhältnisses, welches durch die Vergleichung beider Töne in Ansehung des Abstandes entstanden ist, und wenn man nicht den Abstand sondern das eine Verhältnißglied ein Intervall nennt, so ist nicht einzusehen, warum das andere Verhältnißglied, welches eben so unentbehrlich dazu ist, nicht gleichen Namen verdienen sollte. Man giebt dies auch bei der Umkehrung des Intervalls selbst zu, und sagt: das *c* von $\begin{smallmatrix}c\\e\end{smallmatrix}$ (dies ist die Umkehrung von beiden vorher verglichenen Tönen) sei ein Intervall. Aber nach welchen Gründen läßt sich nun behaupten, daß das *e*, welches vorher in der graden Stellung ein Intervall genannt wurde, nun bei der Umkehrung keins mehr sei. Noch mehr. Es sei angenommen: jeder höhere Ton, insofern er mit einem tiefern verglichen wird, sei ein Intervall. Daraus würde folgen, daß $\overline{cis}$ zu $\overline{c}$ ein Intervall sei. Gleichwohl nennen es die Bekenner zu dieser Definition kein Intervall, sondern einen halben Ton, oder wohl gar einen übermäßigen Einklang. Aus dieser Definition folgt ferner, daß $\overline{des}$ zu $\overline{cis}$, $\overline{gis}$ zu $\overline{des}$ u. a. m. Intervalle sind: denn sie sind als höhere Töne mit tiefern verglichen worden. Gleichwohl haben sie keinen Namen dafür. Und ihre Erklärung paßt nicht. Ich stelle mir also, um diesen Zweifel zu heben, die Sache anders, und zwar folgendermaßen vor: Die Vergleichung zweier Töne in Ansehung des Abstandes ist ein Verhältniß. Die Töne, welche verglichen werden, sind Glieder des Verhältnisses. Man kann aber zwei Töne auf zweierlei Art in Ansehung des Abstandes ver-

gleichen, entweder der Grundharmonie gemäß, übereinander verbunden, zugleich ertönend und also coexistirend — oder der Grundmelodie gemäß, nach einander ertönend oder successiv — und alsdann erhalten beide Töne den Namen Intervalle, an statt Verhältnißglieder. Die Vergleichung zweier über einander verbundenen oder coexistirenden Töne in Ansehung des Abstandes ist ein harmonisches Verhältniß, und die verglichenen Töne das untere und obere Glied desselben, heissen harmonische Intervalle. Die Vergleichung zweier nacheinander verbundenen oder successiven Töne in Ansehung des Abstandes, ist ein melodisches Verhältniß, und die verglichenen Töne das vordere und hintere Glied desselben, heissen melodische Intervalle. Die Größe des Abstandes giebt nur den verglichenen Tönen einen charakteristischen Namen, damit man beide Verhältnißglieder auf einmal richtig denken kann. Daher scheinen mir folgende Definitionen das vollständig auszudrücken, was man heut zu Tage dabei denkt und denken soll.

1.) Ein jeder Ton, in so fern er mit einem andern in Ansehung des Abstandes, coexistirend oder successiv verglichen wird, heißt ein Intervall.

2.) Ein jeder Ton, in so fern er der Grundharmonie gemäß mit einem andern coexistirenden in Ansehung des Abstands verglichen wird, heißt ein harmonisches Intervall.

3.) Ein jeder Ton, welcher der Grundmelodie gemäß mit einem andern successiven in Ansehung des Abstandes verglichen wird, heißt ein **melodisches Intervall.**

Daher sind die beiden verglichenen coexistirenden Töne $\frac{e}{c}$ einer so gut wie der andere harmonische Intervalle; und die beiden verglichenen successiven *c e*, einer wie der andere melodische Intervalle. Der Unterschied beider ist so auffallend, daß man sie schlechterdings beide nicht vermischen kann. Denn die harmonischen Intervalle werden über einen Grundton coexistirend verbunden, und die melodischen Intervalle succedirend verbunden, gedacht.

III.

Von den Tonarten.

Da die Tonart ein Umfang ist, welcher seine Grenzen hat, so muß man allerdings ein Maaß annehmen, wornach man ihn bestimmen kann. Man beliebt hier eine bekannte Länge auf der Leiter (sonst Notenzeile) zum allgemeinen Maaße der primitiven harmonischen Intervalle anzunehmen, nach welcher sich, ohne viele Schwierigkeit jede andere größere Länge von gleicher Art, oder jedes größere Intervall in primitiver Lage, wie das, der 5, 7, 9, 11 und 13 bestimmen läßt. Umgekehrte Intervalle haben dagegen eine derivative Lage, und werden durch die primitive schon bestimmt.

Die Leiter oder Notenzeile besteht bekanntlich in fünf gleichweit von einander entfernten Linien und ihren Zwischenräumen, zu welchen man mehrere ober- oder unterwärts hinzufügen kann, wann es nöthig ist. Die Leiter oder Notenzeile enthält zwar die Intervalle an sich nicht selbst, aber sie ist das leichteste Mittel, um sich dieselben so geschwind und so sinnlich als möglich vorstellen zu können. Die Länge oder der Abstand auf der Leiter von einer Linie zur andern, oder von einem Zwischenraum zum andern ist dies allgemeine sinnliche Terzenmaaß für die Aussenseite der harmonischen Intervalle in primitiver Lage. Ich sage das allgemeine sinnliche Terzenmaaß, denn die Aussenseite aller Terzen, Quinten, Septimen, Nonen, Undezimen, und Terzdezimen wird damit gemessen. Das Terzenmaaß zweimal genommen, wie $\overset{e}{c}$ und $\overset{g}{e}$ auf den Linien oder Zwischenräumen zeigt uns eine Quinte; dreimal genommen eine Septime; viermal genommen eine None; fünfmal genommen eine Undezime; und sechsmal genommen eine Terzdezime, und macht uns dieselben geschwind begreiflich. Dabei wird noch vornehmlich die richtige Anschauung der Intervalle befördert, so, daß kein Intervall mit dem andern verwechselt und etwa eine Terz für eine Secunde oder Quarte versehen und verkannt werden kann, welches leicht möglich ist, da man immer noch *cis* und *des* — *dis* und *es* — *f* und *eis* nicht recht unterscheidet und nennt. So sagt mancher noch, um eine kleine Terz zu bestimmen, c *dis*, statt *c es*, obgleich beide eine Linie oder Spatium von einander entfernt sind — um eine große Terz zu bestimmen,

cis f, statt *cis eis*, obgleich nur diese das Terzenmaaß haben. Dieß Terzenmaaß wird in Ansehung des innern Gehalts eingetheilt in seine Hälften, Viertel und Achtel. Diese Theile sind Secunden. Die Hälften sind große, die Viertel kleine, und die Achtel verminderte Secunden. Von der Darstellung dieses Maaßes und seiner Theile verspreche ich mir die erwünschte Würkung.

Die großen Secunden, als Hälften dieses Maaßes, machen uns keine Schwierigkeit, denn ihr Unterschied kommt hier nicht in Betracht. Aber die kleinen Secunden unterscheide und nenne ich a) die sinnlich kleine (oder diatonische), deswegen, weil sie das Auge auf zwei Stufen z. B. das eine Glied auf der Linie und das andere auf dem nächsten Zwischenraume erblickt, b) die zweifelhafte (oder chromatische), von der man nicht weiß, ob man sie zu den kleinen oder verminderten Secunden zählen soll, da sie auf einerlei Stufe der Notenzeile steht und für jene zu klein und für diese zu groß ist; sie kann dieser Eigenschaft wegen durch Beifügung einer verminderten Secunde zur kleinen gemacht, und dann auch selbst als verminderte Secunde, oder als Hälfte einer kleinen Secunde, und zwar alsdann, wann die andere Hälfte eine würklich verminderte Secunde ist, angesehen werden. Eine zweifelhafte und eine verminderte zusammen, machen daher eine kleine Secunde, oder 1/4 des Terzenmaaßes. Dieß Terzenmaaß ist dem Inhalte nach dreierlei, das große, kleine und verminderte. Das Allgemeine an

jedem ist, daß es eine Länge oder Abstand von einer Linie zur andern, oder von einem Zwischenraum zum andern haben muß. **Das große Terzenmaaß** von angenommener allgemeinen Länge enthält zwei Hälften, d. h. große Secunden. Z. B. $\frac{e}{c}$ sei der Abstand von einer Linie zur andern; so enthält das Maaß 1.) die große Secunden *c d* und *d e* als Hälften. 2.) Die dazwischen liegenden kleinen Secunden *c des* und *cis d* — *d es* und *dis e* als Viertel. 3.) Die zwischen jeder kleinen Secunde liegenden verminderten Secunden *c desses* und *desses des* — *cis des* und *des d* — *d esses* und *esses es* — *dis es* und *es e* als Achtel. Es wird hier nur angenommen, daß der Abstand zwischen

c desses so groß sei als zwischen *desses des*
cis des ———————— *des d*
d esses ———————— *esses es*
dis es ———————— *es e*,

um dem Terzenmaaße die erforderliche Eintheilung zu geben, ob es sich gleich nicht genau also verhält. Ich theile nicht den Ton in Hälften und Viertel: denn alle Töne sind ganze Töne, weil jedem von ihnen einerlei Merkmale in der Definition zukommen, und weil bei sogenannten halben und Viertelstönen ein Vergleichen statt hat, vermöge dessen sie alsdann nicht mehr Töne, sondern Intervalle heissen müssen.

Das ganze Terzenmaaß hat daher folgende Gestalt:

1							
1/2				1/2			
1/4		1/4		1/4		1/4	
1/8	1/8	1/8	1/8	1/8	1/8	1/8	1/8
c desses,	*desses des*,	*cis des*,	*des d*,	*d esses*,	*esses es*,	*dis es*,	*es e*

Das erste Viertel *c des* ist richtig. Das zweite Viertel aber *des d* würde zu kurz seyn, wenn man es nicht durch Beifügung einer verminderten Secunde ergänzte und in *cis d* verwandelte.

Die beiden verglichenen Töne *c* und *e* sind also die Verhältnißglieder einer großen Terz.

Das kleine Terzenmaaß hat die nämliche allgemeine äußere Länge, aber der Inhalt ist nur drei Viertel vom Ganzen, es mag nun ein Viertel von oben her oder ein Viertel von unten her abgezogen werden, wie $\overset{es}{c}$ oder $\overset{e}{cis}$. In diesem Falle sind die beiden verglichenen Töne die Verhältnißglieder einer kleinen Terz.

Das verminderte Terzenmaaß hat auch die nämliche allgemeine äußere Länge von einer Linie zur andern oder von einem Zwischenraume zum andern, aber der Inhalt ist nur vier Achtel vom Ganzen, und zwar so, daß zwei Achtel unten und zwei Achtel oben davon abgezogen werden, wie $\overset{es}{cis}$. Und in diesem Falle sind die beiden verglichenen Töne Verhältnißglieder einer verminderten Terz.

Es ist nicht wohl zu vermuthen, daß jemand in dem successiven Messen der harmonischen coexistirenden Intervalle einen Widerspruch finden sollte, wenn er das Messen überhaupt kennt.

Nun wird man nach dem Vorausgeschickten einsehen, was Terzenweise heißt, nämlich nichts anders, als dem allgemeinen äußern Terzenmaaß gemäß. Wenn ich daher Töne terzenweise verbinde, so muß ich die Länge oder den Abstand von einer Linie zur andern oder von einem Zwischenraum zum andern allzeit dabei zum Maaße annehmen. Dieses Terzenmaaß sechsmal genommen, erschöpft die Grenzen einer Tonart. Der Umfang, in welchem die Töne terzenweise nach einer bestimmten Lage übereinander oder coexistirend verbunden werden, wovon einer als Haupt- oder Fundamentalton auf jeden andern, und jeder andere wieder auf den Fundamentalton bezogen wird, heißt Tonart. Dieser Fundamentalton giebt der Tonart den Namen. Man hat herausgebracht, daß alle zwölf Tonarten der Alten sich auf zwei zurückführen lassen, und diese sind die allgemein angenommenen Tonarten der Neuern, nämlich die Dur- und Molltonart. Diese unterscheiden sich durch die bestimmte Lage der Terzen über dem Fundamentaltone. Man kann beide aus folgender Vorstellung beurtheilen:

Töne	Terz	Töne	Terz
a–f	gr. Terz	f–d	kl. Terz
f–d	kl. –	d–h	kl. –
d–h	kl. –	h–gis	kl. –
h–g	gr. –	gis–e	gr. –
g–e	kl. –	e–c	gr. –
e–c	große Terz	c–a	kleine Terz

(Die vier mittleren Terzen jeder Tonart sind durch eine Klammer zusammengefaßt, mit dem Zeichen ═══ dahinter.)

Dabei kommt alles auf die erste und letzte Terz an.

Die erste und letzte Terz der Durtonart hat das große Terzenmaaß, die zweite das kleine. — Die erste und letzte Terz der Molltonart hat dagegen das kleine und die zweite das große Terzenmaaß.

Die dritte, vierte und fünfte Terz sind einander in beiden Tonarten gleich ═══ denn die dritte hat das große und die vierte und fünfte das kleine Terzenmaaß. Diese Vorstellung ist aller Erfahrung gemäß und man kann alle Dur- und Molltonarten nach derselben bilden, wenn man einen Ton, welcher es auch sei, zum Fundamentalton annimmt und die andern Töne in der angegebenen Lage terzenweise übereinander damit verbindet. Man sollte die Molltonarten schon

durch die Vorzeichnung richtiger, wie bisher nicht geschehen ist, unterscheiden: denn aus der bisher gewöhnlichen Vorzeichnung kann man eigentlich nicht erkennen, ob ein Stück aus einer Dur- oder Molltonart gehe, welches doch allerdings höchst nöthig wäre. Die alte Gewohnheit würde sich freilich gegen diese Neuerung sträuben, aber die vernünftige Aufklärung würde wenig darauf achten, und doch ihren gewöhnlichen Gang, allenfalls durch Umwege, fortwandeln.

Wenn man bei jeder Molltonart die Septime, den sogenannten Leitton, auszeichnete, so wären die Molltonarten von dem zu nächstverwandten Durtonarten genau und bei dem ersten Anblicke zu unterscheiden, und der Componist könnte sich manche Mühe sparen. Die Vorzeichnung folgender Molltonarten würde daher so aussehen:

In	*A gis*	*D b cis*	
	E fis dis	*G b es fis*	
	H fis cis ais	*C es as*	
	Fis fis cis gis eis	*F b as des*	u. s. w.
	Cis fis cis gis dis his		

Ich für meine Person lasse es indeß gern noch bei dem Alten, und bin zufrieden mit der blosen Anzeige. — Uebrigens hat meine Erklärung der Tonart, welche von den bereits bekannten Erklärungen anderer so weit abgeht, seinen Grund darinnen, daß ich mir sie harmonisch, und nicht, wie andere, melodisch dachte, daß ich die Melodie der Harmonie, und nicht umgekehrt unterordnete nnd daher mir nicht widersprechen konnte. Ist die Erklärung dunkel, so ist sie es nur dem, der sie melodisch denkt.

IV.

Von der Grundharmonie, oder dem Grundprincip der Harmonie.

Der Begriff der Grundharmonie war bis daher noch eine unentwickelte Idee. Man erklärte uns zwar die Harmonie als ein Zusammenstimmen verschiedner gleichzeitig verbundner Töne, aber man sagte uns nie — Wie die gleichzeitigen Töne verbunden seyn müßten — welches gerade das erste unter den nothwendigen und allgemeinen Merkmalen war, deren Nichtkenntniß uns auf den Grund der Harmonie zu kommen verhinderte. Der Begriff der Grundharmonie enthält den Satz: Die Harmonie hat einen Grund. Als Satz an sich, ist er ein wahrer Satz, da alles, was ist, einen Grund haben muß, und nichts ohne Grund seyn kann. So bald dieser Grund ganz gefunden ist, so bald ist auch die Harmonie bestimmt erklärt, und von allem andern, was nicht Harmonie ist, unterschieden. Der Grund der Harmonie ist etwas Nothwendiges und Allgemeines, ohne welches sich gar nichts Harmonisches, d. i. was die Harmonie allein angeht, also weder eine Art noch ein individuelles Glied der würklichen Harmonie denken läßt. Dies Nothwendige und Allgemeine ist aber nichts anders als 1.) die terzenweise Verbindung der Töne innerhalb einer bestimmten Grenze oder Umfange (Tonart), auf so vielerlei Art sie darinnen möglich ist, 2.) die Coexistenz oder das Zusammenstimmen, das Zugleich-

ertönen der verbundnen Terzen. Beides ist nothwendig, weil sich ihr Gegentheil schlechterdings nicht denken läßt. Man nehme z. B. an, daß die Harmonie eben so wohl durch eine secunden- oder quartenweise Verbindung entstehen könne; so könnte es auch in beiden, und allen andern Fällen gar keine consonirenden Accorde, oder Dreiklänge geben, welche doch würklich vorhanden sind. Es würden also würklich consonirende Accorde seyn, und sie würden doch auch, nach dem angenommenen Grunde nicht möglich seyn. Wenn ferner die Verbindung der Töne auch außer einer bestimmten Grenze statt finden könnte und willkührlich wäre, so hätte die Harmonie gar keinen Grund und wäre eine Chimäre, wie folgende

Accorde:	*b* *g* *cis* *c*	*b* *gis* *eis* *c*	*b* *gis* *es* *c*	u. s. w.

Mit der Coexistenz der verbundenen Terzen hat es gleiche Bewandniß. Auch sie ist nothwendig. Denn wenn diese Terzen succeßiv verbunden würden, so entstünde eine Melodie, und die Harmonie wäre verschwunden.

Die terzenweise Verbindung der Töne, innerhalb einer bestimmten Grenze, und die Coexistenz dieser verbundenen Terzen — beides ist zugleich etwas Allgemeines, in wie fern beides allen Arten und allen individuellen Gliedern der Harmonie (den Grundaccorden) zukommt und daran bemerkt wird. Und es hat nie einen würklichen, von aller Melodie entblößten Accord gegeben, und es wird auch in Zukunft keinen

keinen geben, welchem die terzenweise Verbindung innerhalb einer Tonart nebst der Coexistenz dieser verbundenen Terzen nicht zukommen sollte. Ich habe gesagt – einen würklichen, von aller Melodie entblößten Accord: Denn es giebt auch Zusammenstimmungen verschiedner gleichzeitig verbundner Töne, welche eine Schein- oder Quasiharmonie bilden, nicht zur würklichen Harmonie gehören, und ihr Daseyn der Melodie allein zu verdanken haben, wovon in den folgenden Theilen die Rede seyn wird.

Die nothwendige und allgemeine terzenweise Verbindung der Töne und ihre Coexistenz innerhalb einer Tonart ist der Grund der Harmonie, und sie selbst ist durch ihren Grund bestimmt erklärt, und von allem, was nicht würklich harmonisch ist, genau unterschieden. Als Gattung betrachtet, liefert die Grundharmonie das, was mehrern Arten gemein ist. Die Arten derselben, so viel ihrer innerhalb der Tonart möglich sind, werden sich aus der Geschichte der Entdeckung entwickeln, und als Arten werden sie aufstellen, was mehrern einzelnen Gliedern, d. i. den Accorden gemein ist. Aber nur die letztern sind für die Sinnlichkeit vorhanden, nicht so die Arten und die Gattung, unter welche sie gehören. Man würde daher sehr unrecht thun, wenn man die Arten der Grundharmonie wie einzelne Accorde betrachten und in der Musik anwenden wollte. Als Grundprincip betrachtet, ist sie uns das, woraus das Wesen aller harmonischen Intervalle, aller Con- und Dissonanzen, aller con- und dissonieren-

den Accorde erklärt, erkannt und demonstrirt werden muß. Dieses Princip der coexistirenden Harmonie hat keinen höhern Beweis für sich, als den, daß es durchaus anwendbar ist, und, so viel ich weiß und glaube, durch keine Erfahrung widerlegt werden kann. Was dadurch gewonnen wird, besteht in nichts geringern, als darinnen, daß man nun die Summe der harmonischen Intervalle, welche bisher so verschieden angegeben wurde, der Con- und Dissonanzen, der Accorde, ihren Unterschied, ihre Würkungen auf das Ohr, wie auch ihren Gebrauch bei der Composition, auf das genauste bestimmen kann; daß der Componist und der Zögling nun einen sichern Wegweiser hat, welchem er in zweifelhaften Fällen ohne Anstand folgen kann, und welchem zu folgen ihn die Vernunft gleichsam zwingt. Ohnstreitig ist man begierig zu erfahren, auf welchem Wege ich zur Entdeckung dieses Grundprincips gekommen bin, deswegen will ich mich auch darüber erklären.

Es ist kein Zweifel, daß man durchaus in jedem praktischen Werke, es sei von welcher Gattung es wolle, gewiße harmonische Glieder oder Accorde antrifft, welche unentbehrlich und nothwendig gebraucht werden müssen, und wider deren Gültigkeit, sie mögen nun alle oder nur zum Theil gebraucht werden, einzeln genommen, kein Mensch etwas einzuwenden hat. Alle empfinden sie als solche allgemein gültige Accorde; nur sind Einige für einige weniger, für andere mehr eingenommen, je nachdem sie daran gewöhnt worden,

oder ihr Gehör und Gefühl, auch wohl die Disposition des Körpers und der Seele dafür gestimmt sind. In der Tonart C kommen durchaus in allen Werken folgende Accorde vor: 1.) der Dreiklang auf der Hauptprime, 2.) der Dreiklang auf der Trezdezime oder Sexte, 3.) der Dreiklang auf der Undezime oder Quarte. Diese haben ein eigenes gemeinschaftliches Merkmal, daß sie sowohl mit der großen als kleinen Terz vorkommen. In C dur hat der Dreiklang auf dem Hauptgrundtone und dessen Undezime oder Quarte die große, und der auf der Terzdezime oder Sexte die kleine Terz. In C moll dagegen hat der Dreiklang auf dem Hauptgrundtone und dessen Undezime oder Quarte die kleine, und der auf der Terzdezime oder Sexte die große Terz. Ferner kommen vor 4.) der Dreiklang auf der Quinte der Tonart, 5.) der Dreiklang auf der None, als der Quinte der vorhergehenden Quinte, welche auch 6.) beide vereint und dissonirend vorkommen. Diese Accorde haben ebenfalls ein eigenes gemeinschaftliches Merkmal, daß ihre Terzen allzeit und schlechterdings groß seyn müssen.

Die ersten drei können daher mit dem Namen der Primen, und die letztern drei mit dem Namen der Dominanten bezeichnet werden. Sie sehen folgendergestalt aus:

e	*e*	*f*	*e*	*g*	*fis*	*g*	*g*
g	*a*	*a*	*g*	*h*	*a*	*h*	*c*
c	*c*	*c*	*c*	*d*	*d*	*d*	*e*
c	*a*	*f*	*c*	*g*	*d*	*g*	*c*
1	2	3	1	4	5	4	1

Oder wie gewöhnlich in derivativer Lage mit beigefügten Dissonanzen und Verwechselung der Stimmen:

g	fis	f	e
b	a	g	g
d	c	d	c
g	a	b	c
4	5	4	1

und beide letztere, nämlich 4, 5, verbunden bei liegendem Basse

	g	fis	f	e
	b	a	g	g
	d	d	b	c
G	—	G	—	C
	4	6	4	1

und auch bei beweglichem Basse

fis	fis	g	f	e
c	c	b	–	c
a	g	——		c

Ich fand an diesen allgemein gültigen Accorden, 1.) daß sich der terzenweise Bau eines jeden mit den in der Tonart vorkommenden Tönen bis an seine Grenze erweitern ließ, wodurch sechserlei Arten der Grundharmonie entstanden, in welchen alle mögliche Accorde enthalten waren, 2.) daß jede Art dieser Grundharmonie alsdann ihre consonirende (die unteren drei Töne) und dissonirende Seite (die oberen vier Töne) hatte, wodurch alles Con- und Dissonirende genau bestimmt wurde, 3.) daß die consonirende Seite (die, der zusammengesetzten Dominante ausgenommen) allzeit ohne Anstand ganz an die Stelle desjenigen Accords, welcher von der dissonirenden Seite ein oder mehrere Intervalle enthielt,

gesetzt werden konnte, so lange man innerhalb der Tonart blieb, 4.) daß die Intervalle der consonirenden Seite nicht immer in allen dissonirenden Accorden allzugleich angewendet wurden, so wie dies mit den Intervallen der dissonirenden Seite auch nicht geschahe, mithin von jener bisweilen die 1, bisweilen auch die 1 und 3 mangelte, wie von dieser bald zwei, bald auch mehrere zugleich mangelten, und daß, wenn die 1 als Hauptgrundintervall und erste Consonanz fehlte, wie in

d
b
g
e

(wo auf der consonirenden Seite die 1 das Hauptgrundintervall *c* fehlt) der Werth der Terz, welche jetzt das Grundintervall vorstellt, nicht vermehrt, und der Werth der Quinte, welche nun als Terz erschien, nicht vermindert wurde; vielweniger die Septime, wenn sie als reine Quinte erschien, den Werth einer vollkommenen Consonanz erhalten konnte; auch daß, wenn die 1 und 3 fehlte, die Quinte, als das nun erscheinende Grundintervall, ebenfalls nichts von seinem Werthe als vollkommene Consonanz veränderte, noch weniger die Septime die Natur der Terz, oder die None die Natur der Quinte annahm, wie in

c
a
f
d

(wo auf der consonirenden Seite die 1 *g* als Hauptgrundintervall und die 3 *b* mangelt.)

Da ich nun in dem erweiterten Terzenbau eines jeden der oben angezeigten allgemein gültigen und unentbehrlichen Accorde, die Summe aller andern möglichen Accorde, und was in jeden derselben con= und dissonirt, auch wie viel es con= und dissonirt; ferner die Summe aller harmonischen Intervalle, der Con= und Dissonanzen und ihre unterscheidenden Merkmale; zugleich aber auch das, worinnen die Accorde, Intervalle, Con= und Dissonanzen einander ähnlich oder unähnlich sind, genau bestimmt fand: so mußte ich diesen auf sechserlei Art möglichen Terzenbau innerhalb einer Tonart, wegen dieser seiner durchgängigen Anwendbarkeit in der Praxis, für das Grundprincip der Harmonie halten. Der zureichende Grund von allem, was con= und dissonirt, und von dem Mehr oder Weniger des Con= und Dissonirens, liegt allein in der Grundharmonie und in seiner con= und dissonirenden Seite. Alles Consoniren wird aus der consonirenden Seite, und alles Dissoniren wird aus der dissonirenden Seite derselben erkannt. Was auf der consonirenden Seite liegt, muß nothwendig consoniren, und was auf der dissonirenden Seite liegt, muß nothwendig dissoniren. Wenn man also fragte: warum das *h* in dem Accorde

d
h
g
e

eine Dissonanz seyn sollte, da es doch jedermann nach dem Tonmaaße für reine Quinte und also für eine vollkommene

Consonanz hält? so müßte man antworten, weil es auf der dissonirenden Seite der Grundharmonie einer Prime

a
f
d
h
g
e
c

als Septime liegt. Ferner, wenn man fragte: warum das *f* und *a* in dem Accorde

c
a
f
d

nicht con- sondern dissoniren sollte, da doch beide nach dem Tonmaaße Consonanzen zu seyn scheinen? so müßte man antworten, weil beide Intervalle auf der dissonirenden Seite der Grundharmonie einer Dominante

e
c
a
f
d
h
g

liegen, das *f* als Septime und das *a* als None. Wären diese Intervalle *f* und *a* nicht nothwendig Dissonanzen, so könnten sie auch eben so gut consoniren. Es wird aber von der Erfahrung gründlich widerlegt, daß alsdann, wenn man sie als Consonanzen brauchen will und die None *a* unvorbereitet erscheinen läßt, das Ohr hart beleidiget wird. Z. B.

1.)

d	d	c
a	h	a
f	g	e
f	e	a

2.)

c	c	b	c
c	a	g	g
e	f	f	e
c	d	g	c

Bei dieser Behandlung wird das Ohr hart beleidiget, so richtig auch der Satz manchem Auge scheinen mag. Sobald man diese scheinbare Consonanzen, ihrer Natur gemäß, wie Dissonanzen behandelt, und sie ordentlich vorbereitet und auflöst, so ist das Ohr vollkommen damit zufrieden. Wie hier in folgenden Beispielen:

3.)

d	d	c	c	b	c
b	b	a	a	g	g
g	g	g	f	f	e
g	e	a	d	g	c

4.)

c	c	b	c
a	a	g	g
e	f	f	e
a	d	g	c

Es hängt also alles Harmonische in dem reinen Satze, und alles, was zu demselben auf irgend eine nahe oder entfernte Weise gerechnet werden kann, von diesem Princip ab, wird durch dasselbe erkannt, erklärt, das Wahre desselben bewiesen und das Falsche widerlegt, und ohne dasselbe ist kein Heil und keine Gewißheit in der Harmonie. Als Grundprincip der Harmonie geht es vor dem reinen harmonischen Satze vorher, und dieser wird erst durch dasselbe möglich. Dies Grundprincip der Harmonie ist zugleich reine, das ist, von aller Melodie abgesonderte und entblößte Harmonie, wobei keine Vermischung oder Verwechselung mit irgend etwas, das der Melodie allein eigen ist, statt findet.

Ein Princip, welches die durchgängige Anwendbarkeit in der Praxis für sich hat, und uns von allen Zweifeln und Widersprüchen befreit, kann auf die allgemeine Annahme und den ungetheilten Beifall gerechten Anspruch machen.

Ich gehe hier von allen meinen Vorgängern und Zeitgenossen weit ab, welche entweder das Tonmaaß für das erste Grundprincip der Harmonie zu halten scheinen, oder würklich dafür halten und erklären. Meine Behauptung ist also folgende: Nicht das Tonmaaß, welches uns einzeln die nähern und entferntern, größern und kleinern Intervalle entdeckt, kann das Grundprincip der Harmonie seyn, oder den Grund alles Con- und Dissonirens angeben und bestimmen, weil es Fälle giebt, wo die Anwendung trügt, wie in den vorher angeführten Septimen-Accorden auf *e* und *d*, in so fern sie in *C* dur zu Hause gehören sollen; sondern gerade umgekehrt, muß ein durch fleisiges Aufsuchen, Prüfen und Vergleichen aller harmonischen Fälle herausgebrachtes Grundprincip, das Con- und Dissoniren der Intervallen erst fest bestimmen, so, daß es keinen Fall geben kann, worinnen es nicht durchaus anwendbar wäre, und dieses Grundprincip muß sodann besonders noch dies Merkmal haben, daß es weder dem Tonmaaß, oder dem was nach demselben gelehrt und durch dasselbe bewiesen werden kann, noch auch andern gültigen Gründen, wie die Erfahrungen sind, widersprechen darf. Das heißt, man darf nicht von dem, was nach dem Tonmaaß einzeln con- und dissonirt, ausgehen, um den Grund des

Con- und Dissonirens in den Accorden entdecken zu wollen, sondern man muß von einem entdeckten harmonischen Princip ausgehen, um fest zu bestimmen, was con- und dissonirt, und daß es würklich allzeit und ohne Ausnahme con- oder dissonirt, durchs Tonmaaß und die Erfahrung beweisen können. Wenn mir also das Grundprincip der Harmonie zeigt, daß der Septimenaccord auf *e* seinen Sitz auf der Terz der Hauptprimenharmonie, — ferner, der Septimenaccord auf *d* seinen Sitz auf der Quinte der Dominantenharmonie hat, so ist in dem ersten Accorde das *e* eine Terz, das *g* eine Quinte, das *h* eine Septime und das *d* eine None — so ist in dem zweiten Accorde das *d* eine Quinte, das *f* eine Septime, das *a* eine None und das *c* eine Undezime. Und wenn man sie, als solche, in der Praxis behandelt, so ist das Ohr durchaus zufrieden, und es widerspricht weder dem Tonmaaß noch irgend einer Erfahrung. Ich leugne also den Nutzen des Tonmaaßes in der Harmonie ganz und gar nicht, sondern ich setze nur erst ein harmonisches durchaus anwendbares Grundprincip voraus, ohne welches das Tonmaaß keinen durchgängigen Nutzen haben, im Gegentheil ihn erst alsdann vollkommen äusern kann. Ich gebe ihm vielmehr nach dem vorausgesetzten Grundprincip sein ihm allein gehöriges Ansehen, vornehmlich in der melodischen Dependenz, d. i. in den Gesetzen, nach welchen die Melodie von der Harmonie abhängt, und namentlich in der Verdoppelung der Intervalle, worinnen es alsdann sehr richtig entscheidet. Man muß nur nicht Grundharmonie, Grundaccord, Accord, compo-

nirte Harmonie mit einander vermischen, welche selten recht unterschieden werden, indem das eine so gut wie das andere mit dem Namen Harmonie belegt wird, zum größten Nachtheil unsers Verständnisses. Grundharmonie ist der mögliche Grundstoff und gleichsam das Ganze, der Quell aller Accorde; Accorde sind nur einzelne Theile und Glieder davon, welche sich als Grundaccorde und abgeleitete oder umgekehrte von selbst unterscheiden. Die Grundharmonie enthält alle mögliche Grundaccorde, aber ein Grundaccord enthält nicht die ganze Grundharmonie. Es giebt nur sechserlei Grundharmonie, aber weit mehr Grundaccorde. Die Grundharmonie läßt sich nicht umkehren, aber wohl die meisten einzelnen Glieder derselben, die drei- und vierstimmigen Grundaccorde. Die componirte oder successive Harmonie, (als realisirter Stoff) welche man schlechthin Harmonie auch wohl Grundharmonie nennt, deswegen, weil sie der Componist zum Grunde legt, um eine oder mehrere Melodien daraus zu erfinden, ist, die Verbindung, Stellung und Ordnung der Grundaccorde aus einerlei Tonart oder aus verschiedenen Tonarten nebeneinander — und also von der Grundharmonie weit unterschieden.

Die auf sechserlei Art mögliche Verbindung der Töne übereinander, innerhalb einer Tonart, läßt sich folgendergestalt bildlich aufstellen.

1.) Diejenige, welche auf den Hauptgrundton einer angenommenen Tonart z. B. der Durtonart C und Mollton-

art *A* gebaut ist, und deswegen Hauptprimenharmonie heißt:

a	*f*	dissonirende Seite
f	*d*	
d	*h*	
h	*gis*	
g	*e*	consonirende Seite
e	*c*	
C	*A*	

II.) Diejenige, welche auf die Terzdezime oder Sexte der angenommenen Durtonart *C* und Molltonart *A* gebaut ist, und deswegen Sextenharmonie heißt:

f	*d*	dissonirende Seite
d	*h*	
h	*gis*	
g	*e*	
e	*c*	consonirende Seite
c	*a*	
A	*F*	

III.) Diejenige, welche auf die Undezime oder Quarte der angenommenen Durtonart *C* und Molltonart *A* gebaut ist, nud deswegen Quartenharmonie heißt:

d	*h*	dissonireude Seite
h	*gis*	
g	*e*	
e	*c*	
c	*a*	consonirende Seite
a	*f*	
F	*D*	

Diese Grundharmonie hatte ich in meinem leichten Lehrbuche der Harmonie ausgelassen, weil ich mich damals überredete, daß sie mit derjenigen, welche auf die Sexte der Molltonart

gebaut wird, einerlei sei, welches ich aber nach genauerer Prüfung nicht so, sondern als ganz was Verschiedenes von jenem fand.

Ein Beweis, daß innerhalb einer Dur- und Molltonart keine Primenharmonie, ausser der auf 1. 6. und 4. mehr statt findet, ist: 1.) weil nur diese drei, ohne ihre eingeschalteten Dominanten, dem Ohre behagen. In welcher Ordnung dies geschehen müsse, wird unter dem Kapitel von der successiven Harmonie vorkommen.

Alsdann und hauptsächlich 2.) weil allein in diesen 1. 6. 4. das Hauptgrundintervall der Tonart auf der consonirenden Seite liegt, und in allen dreien eine Consonanz ist, worauf sich alle consonirende Seiten der Primenharmonien zunächst beziehen lassen müssen, wenn sie ohne ihre eingeschalteten Dominanten erscheinen und auf einander folgen wollen. Eine Primenharmonie auf der Secunde oder auch Terz der Tonart würde das Hauptgrundintervall nicht auf der consonirenden, sondern dissonirenden Seite haben und sich also nicht zunächst darauf beziehen lassen, folglich dem Ohre, ohne ihre eingeschaltete Dominante nicht behagen können und ihm unangenehm seyn müssen. Mit den consoniren sollenden Dreiklängen auf der Secunde und Terz der Tonart, hat es nach vorigen Gründen eine ganz entgegengesetzte Bewandniß, und deren Gebrauch, ohne ihre eingeschalteten Dominanten, ist nicht zu billigen.

Da ich es dießmal blos mit der neuern Musik und ihren zwei Tonarten zu thun habe, welche von der ältern Musik und ihren zwölf Tonarten so sehr verschieden ist; so nehme ich auch gar keine Rücksicht auf das, was in dieser, sondern allein was in jener gilt, und der Cantus firmus der Alten, der ohne Harmonie und oft ohne allen Grund aus melodischen Intervallen verschiedener Tonarten seltsam zusammengezwungen wurde, und daher auch in der Folge zu seltsamen harmonischen Verbindungen, namentlich mit den consoniren sollenden Dreiklängen auf der Secunde und Terz der Tonart und zu deren Gebrauch ohne ihre eingeschalteten Dominanten verführte, die sich mit unsern neuen Tonarten nicht vereinigen lassen, ist meine Sache im geringsten nicht, welcher ich mich also ganz enthalte.

Die Grundharmonie der Dominante ist

IV.) diejenige, welche auf die Quinte der angenommenen Durtonart *C* und Molltonart *A* gebaut ist, und daher Dominantenharmonie heißt:

e	*c*	dissonirende Seite
c	*a*	
a	*f*	
f	*d*	
d	*h*	consonirende Seite
h	*gis*	
G	*E*	

V.) Diejenige, welche auf die Quinte der Dominante der angenommenen Durtonart *C* und Molltonart *A* gebaut ist, und Wechseldominantenharmonie heißt, also

genannt, weil sie mit der Dominantenharmonie abzuwechseln pflegt; sie ist sowohl regulär

b	*gis*	dissonirende Seite
g	*e*	
e	*c*	
c	*a*	
a	*f*	consonirende Seite
fis	*dis*	
D	*H*	

als irregulär

b	*gis*	dissonirende Seite
g	*e*	
e	*c*	
c	*a*	
a	*fis*	consonirende Seite
fis	*dis*	
D	*H*	

Die Irregularität kommt nur in den Molltonarten vor, wovon aber eigentlich kein Gebrauch gemacht werden sollte, wenn man in der Molltonart bleibt, weil gerade die reine Quinte aus der Tonart herausführt, das Gefühl desselben erstickt und das Gehör zweifelhaft macht. So ist z. B. in *D* moll ein *b* vorgezeichnet und ihre irreguläre Wechseldominantenharmonie enthält *h*; in *E* moll ist nur *fis* vorgezeichnet und die irreguläre Wechseldominantenharmonie enthält auch *cis*; in *A* moll ist nichts vorgezeichnet und die irreguläre Wechseldominantenharmonie enthält das *fis*. Nur die einzige Ausnahme findet den Beifall des Ohrs und Gefühls, wenn der Componist im galanten Styl statt der Molldominante die

Durdominante darauf folgen läßt, da alsdann dieses in die Molltonart nicht gehörige Intervall gleichsam schon auf die folgen sollende Durtonart vorbereitet. Das Beispiel ist bekanntlich folgendes:

c	*c*	*cis*	*b*	*a*
a	*a*	*a*	*gis*	*a*
e	*fis*	*e*	*e*	*cis*
a	*dis*	*e*	*e*	*a*

Der zweite Accord ist der Septimenaccord auf der 3 der irregulären Wechseldominante, worinnen das *Fis* im Tenor das befragte Intervall ist.

Wenn man mit dem Grundtone und Terz der Dominante die Grundharmonie der Wechseldominante bis zur None verbindet, so entsteht

VI.) die Doppeldominantenharmonie, welche sich hier für *C* dur und *A* moll zeiget; sie ist sowohl regulär

e	*c*	dissonirende Seite
c	*a*	
a	*f*	
fis	*dis*	
d	*b*	consonirende Seite
b	*gis*	
G	*E*	

als irregulär

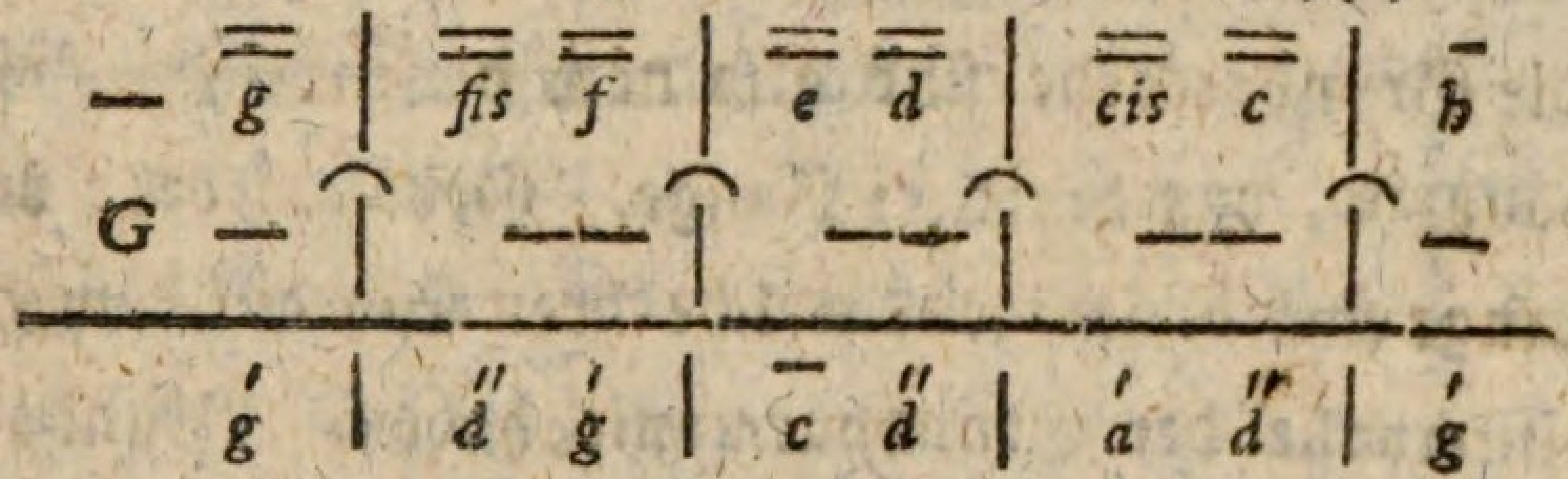
e	*c*	dissonirende Seite
c	*a*	
a	*fis*	
fis	*dis*	
d	*b*	consonirende Seite
b	*gis*	
G	*E*	

von

von welcher letztern aber aus dem schon angeführten Grunde kein Gebrauch gemacht werden sollte, es wäre denn unter der Bedingung der folgen sollenden Durtonart.

Diese dreierlei Arten der Dominantenharmonie haben das gemeinschaftliche Merkmal, daß ihre Terz (ich meine den ersten auf den Grundton gesetzten und mit ihm verglichenen Ton) nothwendig allzeit groß seyn muß.

Mehrere Dominantenharmonien können nicht aufgestellt werden, weil sie aus der Tonart herausführen, das Gefühl derselben ersticken und das Gehör zweifelhaft machen würden: daher ist folgender Satz im vierten Takte falsch,



weil die Dominante *A* von *D*, aus der Tonart *C* dur herausführt und das Gefühl derselben erstickt; nebenher auch der liegende Baß zu einer Dissonanz wird, welche nicht aufgelöst werden kann.

Alle sechserlei Arten der Grundharmonie kann man sich in allen möglichen Tonarten und ihrer Verwandtschaft gleichartig denken, wenn man nur die Vorzeichnung, und das, was ihr zukommt, genau beobachtet. Sollten aber meine Leser mit dem Denken nicht fortkommen, so würden sie weislich

handeln, wenn sie dieselben in allen Tonarten zu Papiere brächten, und alsdann die Bestandtheile, die terzenweise gebauten Töne genau nach meinem Formular verglichen und prüften, ob sie gleichartig wären; diese Arbeit würde ihnen mit Vergnügen lohnen.

Die Grundaccorde haben ihren Sitz entweder auf dem Hauptgrundintervalle einer jeden Primen- und Dominantenharmonie ohne Ausnahme, oder auf der Terz einer Primen- und der Dominanten- und Wechseldominantenharmonie — oder auf der Quinte einer jeden Dominanten- und Wechseldominantenharmonie.

Die Grundaccorde sind also nach diesem Sitze, welchen sie behaupten, von dreierlei Range. Grundaccorde vom ersten Range sind diejenigen, welche ihren Sitz auf dem Hauptgrundintervalle der Grundharmonie haben. Grundaccorde vom zweiten Range sind, welche ihren Sitz auf der Terz (dem Grundintervalle der Grundaccorde vom zweiten Range) der Grundharmonie haben. Grundaccorde vom dritten Range sind, welche ihren Sitz auf der Quinte (diese ist das Grundintervall der Grundaccorde vom dritten Range) der Grundharmonie haben. Die Grundaccorde vom dritten Range sind nur der Dominanten- und Wechseldominantenharmonie in beiden Tonarten eigen. Die Accorde der Doppeldominantenharmonie sind nur von zweierlei Range, weil die vom dritten Range nichts anders als Accorde aus der Wechsel-

dominantenharmonie seyn würden. Manche dieser Grund-accorde lassen sich ganz, manche mit Weglassung eines oder mehrerer Intervalle brauchen. Von diesen Grundaccorden lassen sich einige leicht, andere schwerlich oder gar nicht umkehren: einige sind nur in der Umkehrung brauchbar, wie die aus der Wechseldominantenharmonie einer Molltonart.

Diejenigen Accorde aber, welche nicht in dieser Grundharmonie anzutreffen sind, wie etwa in C dur $\begin{matrix} b \\ gis \\ g \end{matrix}$, $\begin{matrix} cis \\ ais \\ g \end{matrix}$ und andere mehr, gehören der Harmonie auch nicht ganz an, sondern es hat der melodische Schmuck daran Theil, welcher von dem, was harmonisch ist, weggedacht werden muß. Daher ist folgendes Beispiel in C dur

b	b	|	c	cis	|	d		b	b	|	c	c	|	d
g	gis	|	a	ais	|	b	durch	g	g	|	a	a	|	b
G	—	⌒|	G	—	⌒|	G		G	—	⌒|	G	—	⌒|	G

ganz leicht und gründlich zu erklären, wovon in dem melodischen Theile des doppelten Contrapunkts mehr vorkommen wird.

Um endlich diese Grundharmonie dem Auge und zugleich der Seele in jedem Falle auf einmal darzustellen, werde ich mich folgender einfachen Zeichen bedienen.

Eine Primenharmonie mit der grosen Terz werde ich jedesmal bemerken mit einem Produktionszeichen —

Eine Primenharmonie mit der kleinen Terz mit einem Correptionszeichen ◡

Die Dominantenharmonie der Durtonart mit einem Acutus '

Die Molldominantenharmonie mit einem Acutus und Punkte darneben '·

Die Wechseldominantenharmonie einer Durtonart mit ″

Die reguläre Wechseldominantenharmonie einer Molltonart mit einer durchstrichenen ∅

Die irreguläre, wie die einer Durtonart ″

Die Doppeldominantenharmonie einer Durtonart mit dem Grundtonsnamen beider, der Dominanten- und der Wechseldominantenharmonie, worüber ein Acutus. Z. B. $\overset{\prime}{\underset{g}{d}}$ von *C* dur.

Die irreguläre einer Molltonart eben so.

Die reguläre Doppeldominantenharmonie einer Molltonart mit dem Grundtonsnamen beider, der Molldominanten- und Mollwechseldominantenharmonie, worüber eine durchstrichene Null. Z. B. $\overset{\emptyset}{\underset{e}{h}}$ von *A* moll.

Dies aus dem Grunde, um mir nebenher eine große Menge Worte zu sparen.

Folgende Beispiele werden die Brauchbarkeit dieser Zeichen noch mehr darstellen, und zwar für eine Durtonart, wie hier für *C*.

I.)	1) — c	4) ′ g	5) ″ d	4) ′ g
II.)	1) — c	3) — f	4) ″ g	1) — c
III.)	4) ′ g	2) ◡ a	5) ″ d	4) ′ g
IV.)	4) ′ G ⌒	6) ′ d ⌒ G	4) ′ —	1) — c

für eine Molltonart, wie hier für *A*.

I.)	1) ◡ a	4) ′· e	5) Ø b	4) ′· e
II.)	1) ◡ a	3) ◡ d	4) ′· e	1) ◡ a
III.)	4) ′· e	2) — f	5) Ø b	4) ′· e
IV.)	4) ′· E ⌒	6) Ø b ⌒ E	4) ′· —	1) ◡ A

Numer 1 bedeutet die Hauptprimenharmonie: Numer 2 die Sextenharmonie; Numer 3 die Quartenharmonie; Numer 4 die Dominantenharmonie; Numer 5 die Wechseldominantenharmonie; Numer 6 die Doppeldominantenharmonie. Die irreguläre Mollwechseldominantenharmonie will ich, wie die Durwechseldominantenharmonie bezeichnen, wegen der darin liegenden reinen Quinte, welche das Gefühl der Dur-

tonart erregt. Zu diesen will ich, aus eben dem Grunde der Ersparniß, einige andere Zeichen hinzufügen, welche auf die Beinamen der Töne Bezug haben, und mit dem ersten Anblick zu übersehen sind.

Erstlich: ein Ton, welcher wegen einem Kreuz den Beinamen *is* erhält, wird mit einem Apostroph bezeichnet erscheinen. So bedeutet:

c'	*d'*	*e'*	*f'*	*g'*	*a'*	*h'*	soviel als
cis	*dis*	*eis*	*fis*	*gis*	*ais*	*his*	

Zweitens: ein Ton, welcher wegen zwei Kreuzen den Beinamen *isis* erhält, wird mit zwei Apostrophen bezeichnet vorkommen. So bedeutet:

c''	*d''*	*e''*	*f''*	*g''*	*a''*	*h''*	soviel als
cisis	*disis*	*eisis*	*fisis*	*gisis*	*aisis*	*hisis*	

Drittens: ein Ton, welcher wegen einem *b* den Beinamen *es* erhält, wird mit einem lateinischen Komma bezeichnet erscheinen.

So bedeutet	*c,*	*d,*	*e,*	*f,*	*g,*	*a,*
soviel als	*ces*	*des*	*es*	*fes*	*ges*	*as*

b bleibt *b*, statt *h*,

Viertens: ein Ton, welcher wegen zwei *bb* oder Einem größern *B* den Beinamen *esses* erhält, wird mit zwei lateinischen Kommaten bezeichnet vorkommen, ausgenommen *b* nur mit Einem. So bedeutet

	c,,	*d,,*	*e,,*	*f,,*	*g,,*	*a,,*	*b,*	statt *b,,*
soviel als	*ceses*	*deses*	*eses*	*feses*	*geses*	*asas*	*bb*	

Man wird sich zwar an diese Zeichen sowohl als an die neue Kunstsprache ein wenig stossen und nicht gleich daran gewöhnen können: da aber gerade dadurch die Sache kurz

und deutlich ausgedrückt wird, so dürfte dieses ungewöhnliche Verfahren eben nicht zu viel Unlust erwecken.

V.

Von der Summe der harmonischen Intervalle besonders.

Da die Grundharmonie als Grundprincip aller einzelnen harmonischen Verbindungen aufgestellt worden ist, so müssen sich auch alle Intervalle daraus erkennen, erklären und demonstriren lassen. Ihre Grundaccorde enthalten schon eine große Menge der harmonischen Intervalle, und was diese nicht liefern, das liefern vollends die abgeleiteten Accorde, welche durch die Umkehrung entstehen.

Diejenigen harmonischen Intervalle, welche die Accorde vom ersten Range der sechserlei Grundharmonie enthalten, sind folgende:

a) Die Prime oder das Hauptgrundintervall, ohne welches sich die andern nicht denken lassen,

b) Die Terz, sowohl die große als kleine,

c) Die Quinte, die reine und verminderte,

d) Die Septime, groß und klein,

e) Die None, groß, klein und übermäßig,

f) Die Undezime, groß und klein,

g) Die Terzdezime, groß und klein.

Die übrigen harmonischen Intervalle liefern theils die Grundaccorde vom zweiten und dritten Range, theils die abgeleiteten Accorde,

a) das Grundintervall bei den Grundaccorden vom zweiten und dritten Range — ingleichen der Baß bei den abgeleiteten Accorden, dem, als einem solchen, der Name Prime oder Hauptgrundintervall nicht zukommen kann,

b) die kleine, große und übermäßige Secunde gehören in die abgeleiteten oder umgekehrten Accorde;

c) die verminderte Terz liefert der Accord vom zweiten Range aus der regulären Mollwechseldominantenharmonie;

d) die verminderte, reine und übermäßige Quarte gehören in die abgeleiteten Accorde;

e) die übermäßige Quinte liefert der Accord vom zweiten Range aus der Hauptprimenharmonie einer Molltonart;

f) die kleine, große und übermäßige Sexte gehören in die abgeleiteten Accorde;

g) die verminderte Septime liefert der Accord vom zweiten Range aus der Dominanten- und Wechseldominantenharmonie einer Molltonart;

h) die verminderte Undezime liefert der Accord vom zweiten Range aus der Molldominantenharmonie.

Mehrere harmonische Intervalle enthält die Grundharmonie nicht. Freilich merke ich wohl, daß man mich beschuldigen wird, den Einklang und die Octave vergessen

zu haben; aber man sieht auch gar wohl, daß diese Intervalle in meiner Quelle der Grundharmonie nirgends anzutreffen sind. Ich bitte deswegen um Geduld, und verspreche sie, und nicht nur sie allein, sondern auch alle andere von verschiedenen Theoretikern angegebenen und noch mehrere, am gehörigen Orte aufzustellen.

VI.

Von den Con- und Dissonanzen, ihrem Unterschiede und der, denselben inhärirenden Quantität des Con- und Dissonirenden oder des Angenehmen und Unangenehmen.

Eine Consonanz ist ein harmonisches Intervall, aus der consonirenden Seite einer Grundharmonie, welches unsern Ohren in dem Verhältniß zu mehrern andern coexistirenden gleiches Ursprungs angenehm ist.

Eine Dissonanz hingegen ist ein harmonisches Intervall aus der dissonirenden Seite einer Grundharmonie, welches unsern Ohren in dem Verhältniß zu mehrern andern coexistirenden gleiches Ursprnngs unangenehm ist. Sie werden mit Recht eingetheilt in vollkommene nnd unvollkommene, worinnen alle miteinander übereinstimmen: aber da man sie nicht mit Rücksicht auf eine Grundharmonie, sondern ohne dieselbe, und auch nur in dem Verhältniß zu einem einzigen und

nicht mehrern andern coexistirenden Intervallen nach dem Tonmaaß bestimmte, so konnte es nicht anders seyn, als daß diese Bestimmung bis daher schwankend war und bleiben mußte. Hierinnen nun gehe ich gänzlich ab, lege meine Zweifel vor, suche sie aufzulösen, und meine Behauptung so standhaft als möglich zu beweisen.

Man hat bisher allgemein behauptet: die reine Prime oder der Einklang, die reine Quinte und die reine Octave wären vollkommene Consonanzen — die reine Quarte zählten nur wenige darunter. Ferner: die große und kleine Terz, die große und kleine Sexte wären unvollkommene Consonanzen — und auch hier gab es Meister, welche die große Terz zu den vollkommenen Consonanzen, und die verminderte Quinte ohne weitere Bestimmung zu den unvollkommenen Consonanzen stellten, welches Verfahren aber wenig Beifall gefunden hat, und auch bei mir nicht finden kann.

Also nur gegen die gewöhnlich bessere Meinung habe ich folgende gegründete Zweifel:

1.) Daß der Einklang und die Octave deswegen keine harmonischen Intervalle seyn können, weil sie nicht in der Grundharmonie anzutreffen sind: sind sie aber dies nicht, so können sie auch nicht unter die Consonanzen gerechnet werden, laut der vorher gegebenen Definition.

2.) Daß die Prime und reine Quinte in einem Grundaccorde als vollkommene Consonanzen, hernach in der Um-

kehrung als unvollkommene Consonanzen sollen betrachtet werden. Z. B. in $\begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ sollen das *c* und *g*, als reine Prime und reine Quinte für vollkommene, und in $\begin{smallmatrix} c \\ g \\ e \end{smallmatrix}$ der ersten Umkehrung des nämlichen Accords als Terz und Sexte für unvollkommene Consonanzen gelten: da doch das Wesen eines jeden Dings und also auch das Wesen der vollkommenen Consonanzen, sie mögen stehen und liegen, wo sie wollen, unveränderlich seyn muß.

3.) Daß die großen und kleinen Terzen, die großen und kleinen Sexten sowohl in den Grund- als abgeleiteten Accorden, unvollkommene Consonanzen seyn sollen, wäre daher mit eben dem Recht zu bezweifeln. Auch muß

4.) ganz falsch seyn, daß die Secunden, Quarten und Septimen, eine wie die andere, ohne Bedingung für Dissonanzen gelten sollen: denn es ist ein offenbarer Widerspruch, daß ein Intervall in dem Grundaccorde eine Dissonanz, und als das nämliche Intervall in der Umkehrung des nämlichen Accords, sobald es nur als eine 1, 3, 5, 6 erscheint, eine Consonanz seyn soll nach dem vorher angeführten Grunde von der Unveränderlichkeit des Wesens eines Dings.

Die standhaftere Bestimmung der Con- und Dissonanzen kann daher meinen Lesern nicht unwillkommen seyn, welche sich auf das Grundprincipium, die Grundharmonie gründet.

Auf die Frage: wie viel ein jedes harmonische Intervall con- oder dissonirt? wird geantwortet: Die Grundharmonie

hat zwei Seiten, nämlich eine consonirende und eine dissonirende. Auf der consonirenden Seite liegen alle Consonanzen und auf der dissonirenden Seite liegen alle Dissonanzen. Die erste Consonanz ist das Hauptgrundintervall der ganzen Tonart, welche so (nämlich als erste Consonanz) und nicht anders gedacht werden kann, wenn sich alle andere Intervalle, welche zur Tonart gehören, darauf beziehen sollen. Z. B. *c* in der Tonart *C* dur und *a* in der Tonart *A* moll. Dies Intervall mag nun in der Composition als 1 oder 8, oder in einer noch höhern Lage vorkommen, so ist es die erste Consonanz. Die zweite Consonanz ist dasjenige Intervall der Tonart, welches mit jenem ersten Hauptgrundintervall so herrschend und nothwendig ist, daß es selbst zu zwei Hauptgrundintervallen, nämlich der Dominanten- und Doppeldominantenharmonie, taugt, und ohne seine Verbindung mit jenem ersten, das Ansehn und der Werth des ersten unentschieden und zweifelhaft seyn würde, indem alsdann das erste eben so wohl eine Quinte als Terz seyn könnte. Z. B. *g* in der Tonart *C* dur, und *e* in der Tonart *A* moll. Dies Intervall mag nun als 5 oder 12, oder in einer noch höhern Lage erscheinen, so ist es die zweite Consonanz. Die dritte Consonanz ist dasjenige Intervall der Tonart, welches als oberes Verhältnißglied zu der ersten Consonanz, und als unteres Verhältnißglied zu der zweiten Consonanz betrachtet, dem Ohr allzeit angenehm und für dasselbe beruhigend ist; ob es aber gleich nicht ein Hauptgrundintervall von einer Art der Grundharmonie vorstellen kann, so hat es doch die Eigenschaft einer zweiten

Consonanz in der Sextenharmonie derselben Tonart, wie man bald sehen wird. Z. B. *e* in der Tonart *C* dur und *c* in der Tonart *A* moll. Dies Intervall mag nun als 3 oder 10 oder in einer noch höhern Lage erscheintn, so ist es die dritte Consonanz.

Der ersten Consonanz oder dem Hauptgrundintervall der Tonart sind gleich aber ihr untergeordnet, das Hauptgrundintervall der Sexten- und Quartenharmonie, wie auch das Hauptgrundintervall der Dominanten- Wechseldominanten- und Doppeldominantenharmonie.

Der zweiten Consonanz oder der reinen Quinte der Tonart sind gleich aber doch untergeordnet, die reine Quinte der Sexten- und Quartenharmonie, die reine Quinte der Dominanten- Wechseldominanten- und Doppeldominantenharmonie.

Ausnahme.

Die Quinte in der regulären Wechseldominantenharmonie einer Molltonart ist ausgenommen, (wird also auch einen andern Namen erhalten) weil sie jenen in Ansehung des Abstandes von ihrem Hauptgrundtone nicht gleich und keine reine Quinte ist; wegen der Eigenschaft aber, daß sie ein Hauptgrundintervall der Sextenharmonie vorzustellen fähig ist, erhält sie in der Praxis ihre besondern Vorzüge, nämlich daß man sie mehr als ihren Hauptgrundton braucht und sie auch verdoppelt.

Der dritten Consonanz oder der Terz der Tonart (sie sei groß oder klein) sind gleich aber doch untergeordnet, die Terz der Sexten- und Quartenharmonie: denn jene stellt in der Hauptprimenharmonie den Hauptgrundton, und diese in der Sextenharmonie denselben vor.

Ausnahme.

Die große Terz der Dominantenharmonie ist davon ausgeschlossen, (wird also auch einen andern Namen erhalten) weil sie in keiner Grundharmonie der Tonart, weder ein Hauptgrundintervall, noch eine zweite Consonanz vorstellen kann, auch das härteste Intervall in der Tonart ist. Dieser sind aus eben den Ursachen gleich gehalten, die Terz der Wechseldominantenharmonie und die Terz der Doppeldominantenharmonie.

Die erste und zweite Consonanz mit ihren Untergeordneten, werden daher wegen ihren größern Ansehn, Werth und Wohlklange, vollkommne Consonanzen, die dritte aber mit ihren Untergeordneten, wegen ihren geringern Werth und Wohlklange, unvollkommne Consonanzen genennt.

Auf der dissonirenden Seite der sechserlei Grundharmonie liegen alle Dissonanzen, die 7, 9, 11 und 13. Das härteste, schärfste und beunruhigendste Intervall auf der dissonirenden Seite der Hauptprimenharmonie, und überhaupt in der ganzen Tonart, ist dasjenige, welches nicht nur in keiner Grundharmonie derselben ein Hauptgrundintervall abgeben

kann, sondern auch zwei große Terzen unter sich verbunden hat. Dies ist in der Hauptprimenharmonie die große Septime. Z. B. das *b* in *C* dur, das *gis* in *A* moll. Dieser ist gleich aber untergeordnet die große Septime der Doppeldominantenharmonie: In der Sextenharmonie ist die None dasselbe Intervall: In der Quartenharmonie ist die Undezime dasselbe Intervall: In der Wechseldominantenharmonie ist die Terzdezime dasselbe Intervall. — In der Dominantenharmonie fällt dies Intervall auf die consonirende Seite. Gerade in der Ordnung kann auch die sechserlei Grundharmonie auf einander folgen. Fig. 1. In dieser letztern, nämlich der Dominantenharmonie, nimmt die Härte der dissonirenden Intervalle stufenweise von oben her wieder ab: denn die 13 in der Dominantenharmonie ist schon gelinder als vorige, weil sie in der Sextenharmonie der Tonart das Hauptgrundintervall vorstellt. Dieser wird gleich gehalten und untergeordnet die 13 in der Hauptprimenharmonie, die 13 in der Sextenharmonie, die 13 in der Quartenharmonie, und die 13 in der Dominanten- und Doppeldominantenharmonie. Die 11 der Dominantenharmonie ist weniger hart, weil sie in der Hauptprimenharmonie der Tonart das Grundintervall vorstellt; und ihr wird gleich gehalten und untergeordnet die 11 der Hauptdurprimenharmonie, die 11 der Sextenharmonie, und die 11 der Wechsel- und Doppeldominantenharmonie. Die 9 der Dominantenharmonie ist gelinder als vorige, weil sie nicht nur das Hauptgrundintervall der Sextenharmonie, sondern auch die zweite Consonanz in der Wechseldomi-

nantenharmonie vorstellen kann. Dieser wird billig gleich gehalten und untergeordnet die 9 in der Hauptprimenharmonie, die 9 in der Quartenharmonie, und die 9 in der Wechseldominanten- und Doppeldominantenharmonie. Die 7 ist das gelindeste Intervall auf der dissonirenden Seite der Dominantenharmonie, es stellt nicht nur das Hauptgrundintervall der Quartenharmonie vor, mit welchen zugleich alle andere Hauptgrundintervalle der Primenharmonieen consoniren, sondern es hat auch überdieß zwei kleine (d. i. weiche) Terzen unter sich verbunden. Dieser 7 ist gleich, aber untergeordnet, die 7 der Wechseldominantenharmonie. Diese Dominantenseptime mit ihrer Untergeordneten ist eigentlich, wegen ihrer Gelindigkeit, die einzige unvollkommne Dissonanz; allein da man durch Weglassung des Hauptgrundintervalls einigen Septimen und Nonen viel von der Härte benehmen kann, so wird die Zahl vermehrt, wie bald angezeigt werden soll. Das Register aller Con- und Dissonanzen ist also folgendes.

A.) Die vollkommenen Consonanzen sind:

1.) das Hauptgrundintervall einer jeden Grundharmonie, sowohl der dreierlei Primen- als der dreierlei Dominantenharmonieen.

Dieses Hauptgrundintervall mag in der Umkehrung als Sexte, Quarte, Septime, Secunde oder Quinte erscheinen, so ist und bleibt es die erste vollkommene Consonanz.

2.) die reine Quinte von jeder der sechserlei Grundharmonie.

Diese

Diese reine Quinte mag in der Umkehrung als Terz, als Baß, als Quarte, Sexte, Secunde oder als Septime erscheinen, so ist und bleibt sie die zweite vollkommene Consonanz.

B.) Die unvollkommenen Consonanzen sind:

1.) die große Terz von jeder Grundharmonie einer Durprime, nämlich des Hauptton, der Quarte, nebst der großen Terz der Septenharmonie einer Molltonart.

2.) die kleine Terz von jeder Grundharmonie einer Mollprime, nämlich des Hauptton, der Quarte, nebst der kleinen Terz der Septenharmonie einer Durtonart.

Diese Terzen mögen in der Umkehrung als Baß, als Sexte, Quarte, Secunde oder Septime erscheinen, so sind und bleiben sie unvollkommene Consonanzen.

C.) ein Neutrum d. i. weder vollkommene noch unvollkommene Consonanz — ein Neutrum unter den Consonanzen ist allein die große Terz einer jeden Dominantenharmonie, welche zwar auf der consonirenden Seite der Grundharmonie liegt und daher eine unvollkommene Consonanz wäre, aber als Leitton oder als scharfes Intervall in allen Stücken weniger ist, und mit Recht in der Praxis einer Dissonanz gleich behanndelt wird, daher auch in der Melodie keine Verdoppelung verstattet, wie die vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen, welches noch mehr in dem melodischen Theile des vollkommenen doppelten Contrapunkts bestätiget werden soll. Die große Terz g h (einer Durdominantenharmonie) wurde schon in ältern Zei-

ten durch den Didymus und Ptolomäus von den großen Terzen *c e* und *f a* (der Primen- und Quartenharmonie) obwohl nicht einstimmig so unterschieden, daß der erste, dem *g b*, die Ration 81 : 64 der letzte aber dem *g b* die Ration 100 : 81 zuerkannte. Desto einstimmiger aber waren sie in Bestimmung des Verhältnisses der großen Terzen *c e* und *f a* als 5 : 4 (der Hauptprimen- und Quartenharmonie.) S. Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte der alten und neuern Musik. Jene erkannten die Terzen für keine Consonanzen und unterschieden sie: wir Neuern erkennen sie für Consonanzen, und sollten sie nach allen ihren deutlicher erkannten Merkmalen nicht unterscheiben?

Die Dissonanzen sind entweder unvollkommene oder vollkommene.

A.) Die unvollkommene sind

1.) die kleine Septime aus jeder Dominanten- und Wechseldominantenharmonie, das Hauptgrundintervall mag da seyn oder fehlen. Z. B.

in

f	c	d	a
d	a	b	—
b	f'	g'	d'
g,	d,	e,	b,

in

f	c	d	a
d	a	b	f
b,	f',	g',	d',

in welchen letztern vier unvollkommenen Dreiklängen das Hauptgrundintervall fehlt, deswegen die verminderten Quinten darinnen als kleine Dominantenseptimen betrachtet werden müssen.

2.) die kleine und große None aus der Grundharmonie einer jeden Dominanten- und Wechseldominantenharmonie, unter der Bedingung, wenn das Hauptgrundintervall weggelassen wird.

z. B. $\begin{cases} a \\ f \\ d \\ h, \end{cases} \begin{cases} e \\ c \\ a \\ f', \end{cases} \begin{cases} f \\ d \\ b \\ g', \end{cases} \begin{cases} c \\ a \\ — \\ d', \end{cases}$

(g) (d) (e) (b) diese eingeschlossenen Töne sind die Hauptgrundintervalle, welche weggelassen werden: ohne diese Bedingung bleibt sie eine vollkommne Dissonanz.

Wird aber nebst dem Hauptgrundintervalle auch noch die Terz weggelassen, so werden diese Nonen, dieses Umstands wegen, zumal da sie alsdenn noch mit einer andern vollkommenen Dissonanz, der Undezime, zusammentreffen, wiederum zu vollkommenen Dissonanzen, und sollten auch die Accorde vollkommene Dreiklänge bilden. z. B.

	c	a		a	f
	a	f		f	d
in	f	d	oder	d	b
	d	b		(b)	(g')
	(b)	(g')		(g)	(e)
	(g)	(e)			

Die eingeschlossenen Töne sind die Hauptgrundintervalle nebst ihren Terzen, welche weggelassen werden.

Anm. Man sieht aus dem letzten Accorde, daß die, in Sulzers Theorie für eine kleine Quinte erklärte, verminderte Quinte ganz etwas anders und zwar eine vollkommne Dissonanz ist, nnd wenn man sie

als eine solche behandelt, so ist das Gehör vollkommen damit zufrieden.

3.) die große Septime einer Hauptdurprimenharmonie, und die kleine Septime einer Dursextenharmonie, (welche letztere statt der Hauptmollprimenharmonie der absteigenden Melodie wegen bisweilen gebraucht wird,) aber nur unter der Bedingung, wenn das Hauptgrundintervall weggelassen wird, z. B.

in *b g e* (*c*), *g e c* (*a*) Die eingeschlossenen Töne sind die Hauptgrundintervalle, welche weggelassen werden. Diese werden deswegen unvollkommene Dissonanzen genennt, weil sie, wie die Erfahrung lehrt, dem Ohre in geringerm Grade unangenehm sind und ohne Vorbereitung frei anschlagen dürfen. Die Septime der Dur- und Mollquartenharmonie erscheint als unvollkommene Dissonanz allzeit vorbereitet, und kann nicht anders erscheinen, wie die Erfahrung einen jeden belehren wird.

B.) Die vollkommenen Dissonanzen sind die übrigen Septimen, Nonen, Undezimen und Terzdezimen alle, deswegen so genannt, weil sie dem Ohre in einem höhern Grade unangenehm sind, daher sie nicht frei anschlagen dürfen, sondern vorbereitet werden müssen. Diese Dissonanzen, sowohl die unvollkommenen als vollkommenen, mögen in der Umkehrung erscheinen unter welchen Intervallsnamen sie wollen, so sind und bleiben sie Dissonanzen.

C.) Ein Neutrum, d. i. weder unvollkommene noch vollkommene Dissonanz, ein Neutrum unter den Dissonanzen ist allein, die verminderte Quinte aus der regulären Mollwechseldominantenharmonie. Diese scheint als verminderte Quinte eine unvollkommene Dissonanz zu seyn, wird aber, da sie auf der consonirenden Seite der Grundharmonie liegt, und daher weder Septime noch None ist, wie die übrigen verminderten Quinten, wegen ihrer besonderen melodischen Verdoppelungsfähigkeit in der Composition, (dies lehrt ebenfalls die Erfahrung) als eine würkliche Consonanz behandelt; deswegen ist es billig, sie von andern verminderten Quinten zu unterscheiden. Das Besondere der melodischen Verdoppelungsfähigkeit besteht darinnen, daß die dem Basse zunächst liegende Stimme die Verdoppelung schlechterdings übernehmen muß, und keine andere dazu im Stande ist. Z. B.

a	*a*	—	*g'*		*c*	*f*	—	*h*
e	*e*	*d'*	*e*	und nicht	*a*	*a*	—	*g'*
c	*f*	—	*h*		*e*	*e*	*d'*	*e*
a	*f*	—	*e*		*a*	*f*	—	*e*

Die gewöhnliche Lehre von den vollkommenen und unvollkommenen Con- und Dissonanzen berührte ich in meinem leichten Lehrbuche der Harmonie deswegen nur gleichsam im Vorbeigehen, oder setzte sie vielmehr als zu den Vorkenntnissen gehörig voraus, weil ich mir bewußt war, daß meine Zweifel gegen die Richtigkeit derselben noch festere Gründe bedurften, um sie von einer andern Seite mit meh-

rerer Wahrheit, welche uns nie auf einmal ganz erscheint, darzustellen.

Nach diesen aufgefundenen Gründen scheint mir ausser allem Zweifel zu seyn, daß alles, was bisher in der Lehre von den Con- und Dissonanzen unvollständig, dunkel, schwankend, falsch und widersprechend war, durch die Grundharmonie klar, vollständig, fest und unwidersprechlich wahr werden muß, zumal, da die Erfahrung vollkommen damit übereinstimmt und selbst das Tonmaaß dafür beweisen hilft: denn was von den Intervallen der Grundharmonie gilt, das muß auch von den Intervallen der Stamm- oder Grundaccorde, nachdem ihr Sitz fest bestimmt ist, gelten; und was von den Intervallen der Stamm- oder Grundaccorde gilt, das muß auch von den nämlichen Intervallen gelten, wenn der Accord durch die Umkehrung zu einem abgeleiteten wird.

VII.

Von der Summe der harmonischen Glieder oder Accorde.

Aus dem Vorausgesetzten folgt, daß in nachfolgender Tabelle der con- und dissonirenden Dreiklänge, die mit der bloßen 1 und 5 bezeichneten Intervalle vollkommene Consonanzen, die mit einer punktirten 3. aber unvollkommene Consonanzen sind; ferner, daß die mit einer punktirten 7. und 9. bezeichneten Intervalle unvollkommene Dissonanzen, die mit bloßen 7 9 11 bezeichneten

aber vollkommene Dissonanzen sind; und endlich, daß dasjenige Intervall, welches mit einer so gestalteten 3= bezeichnet ist, ein Neutrum unter den Consonanzen, dasjenige aber, welches mit einer so gestalteten 5= bezeichnet vorkommt, ein Neutrum unter den Dissonanzen ist. Ich habe in dieser Tabelle nur zuerst Dreiklänge und Septimenaccorde aufgestellt, welche, wie der Augenschein lehrt, zum Theil schon mehr als Dreiklänge und Septimenaccorde sind. Die Nonen= Undezimen= und Terzdezimenaccorde, welche nachfolgen, wird hernach jeder leichter beurtheilen können.

Vollkommne und consonirende Dreiklänge, zu *C* dur und *A* moll gehörig.

	5	g	1	c	3.	e	
A)	3.	e	5	g	1	c	
	1	c	3.	e	5	g	

Die 1 (oder das Hauptgrundintervall) der Hauptdurprimenharmonie ist der Sitz.

	5	e	1	a	3.	c	
B)	3.	c	5	e	1	a	Fig. 2. und 1.
	1	a	3.	c	5	e	

Die 1 der Hauptmollprimenharmonie und die 1 der Dursextenharmonie ist der Sitz. Die Succession eines andern Accords und die der Melodie unterscheidet beide schon in der Praxis. Was die Grundharmonie weiter davon aussagt, wird bald folgen.

	5	c	1	f	3.	a	
C)	3.	a	5	c	1	f	Fig. 1. und 3.
	1	f	3.	a	5	c	

Die 1 der Durquartenharmonie, und die 1 der Mollsextenharmonie ist der Sitz. Die Succession eines andern Accords und die Melodie unterscheidet beide.

	5	*a*	1	*d*	3.	*f*	Fig. 4.
D)	3.	*f*	5	*a*	1	*d*	
	1	*d*	3.	*f*	5.	*a*	

Die 1 der Mollquartenharmonie ist der Sitz. Dieser Dreiklang ist von dem dissonirenden auf der 5 der Durdominantenharmonie himmelweit unterschieden, sowohl durch die Succession eines andern Accords als auch durch die Melodie.

	5	*d*	1	*g*	3=	
E)	3=	*b*	5	*d*	1	
	1	*g*	3=	*b*	5	

Die 1 der Durdominantenharmonie ist der Sitz.

	5	*b*	1	*e*	3=	*g'*
F)	3=	*g'*	5	*b*	1	*e*
	1	*e*	3=	*g'*	5	*b*

Die 1 der Molldominantenharmonie ist der Sitz.

	5	*a*	1	*d*	3=	*f'*
G)	3=	*f'*	5	*a*	1	*d*
	1	*d*	3=	*f'*	5	*a*

Die 1 der Durwechseldominantenharmonie ist der Sitz.

Unvollkommne und dissonirende Dreiklänge welche zu *C* dur und *A* moll gehören.

	7.	*b*	3.	*e*	5	*g*	Fig. 5.
H)	5	*g*	7.	*b*	3.	*e*	
	3.	*e*	5	*g*	7.	*b*	

Die 3, (oder das Grundintervall der Accorde vom zweiten Range) der Hauptdurprimenharmonie ist der Sitz.

	7 g'	3. c	5 e	
I)	5 e	7 g'	3. c	Fig. 6.
	3. c	5 e	7 g'	

Die 3 der Hauptmollprimenharmonie ist der Sitz.

	7. g	3. c	5 e	
K)	5 e	7. g	3. c	Fig 7.
	3. c	5 e	7. g	

Die 3 der Dursextenharmonie ist der Sitz, und vertritt im Absteigen bisweilen die Stelle des vorigen I).

	7. e	3. a	5 c	
L)	5 c	7. e	3. a	Fig. 8.
	3. a	5 c	7. e	

Die 3 der Mollsextenharmonie ist der Sitz.

	7. f	3= b	5 d	
M)	5 d	7. f	3= b	Fig. 9. *a*)
	3= b	5 d	7. f	

Die 3 der Durdominantenharmonie ist der Sitz.

	9 f	5 b	7. d	
N)	7. d	9 f	5 b	Fig. 9. *b*)
	5 b	7. d	9 f	

Die 5, (oder das Grundintervall vom dritten Range) der Molldominantenharmonie ist der Sitz. Er unterscheidet sich vom vorigen sowohl durch die Succession eines andern Accords als durch die Melodie.

	7. c	3= f'	5 a
O)	5 a	7. c	3= f'
	3= f'	5 a	7. c

Die 3 der Durwechseldominantenharmonie ist der Sitz.

	7. d	3= g'	5 b
P)	5 b	7. d	3= g'
	3= g'	5 b	7. d

Die 3 der Molldominantenharmonie ist der Sitz.

	9	a	5	d	7.	f	
Q)	7.	f	9	a	5	d	Fig. 10.
	5	d	7.	f	9	a	

Die 5 der Durdominantenharmonie ist der Sitz, und himmelweit unterschieden von dem consonirenden Dreiklange auf der 1 einer Mollquartenharmonie. Fig. 7. (S. D).

	9	e	5	a	7.	c	
R)	7.	c	9	e	5	a	Fig. 11.
	5	a	7.	c	9	e	

Die 5 der Durwechseldominantenharmonie ist der Sitz, und er unterscheidet sich sowohl durch die successive Harmonie als durch die Melodie von dem bei B) und L). Fig 2. und 8.

	9	c	5=	f	7.	a	
S)	7.	a	9	c	5=	f	Fig. 12.
	5=	f	7.	a	9	c	

Die 5 der Mollwechseldominantenharmonie ist der Sitz. Er ist ebenfalls durch gedachte Merkmale unterschieden von denen bei C). Fig. 2. und 3.

	5=	f	1	b	3=	d'	
T)	3=	d'	5=	f	1	b	Fig. 13.
	1	b	3=	d'	5=	f	

Die 1 einer regulären Mollwechseldominante ist der Sitz.

	7.	a	3=	d'	5=	f	
U)	5=	f	7.	a	3=	d'	Fig. 14.
	3=	d'	5=	f	7.	a	

Die 3 einer regulären Mollwechseldominante ist der Sitz. Diese beiden letztern Dreiklänge sind nur in der Umkehrung gebräuchlich, wenn das Neutrum *f* in den Baß zu stehen kommt.

	7	f'	3=	b	5	d	
V)	5	d	7	f'	3=	b	Fig. 15.
	3=	b	5	d	7	f'	

Die 3 der Doppeldominantenharmonie der Durtonart ist der Sitz.

	7 d'		3= g'		5 b		
W)	5 b		7 d'		3. g'		Fig. 16.
	3= g'		5 b		7 d'		

Die 3 der Doppeldominantenharmonie der Molltonart ist der Sitz.

Septimenaccorde.

	7 b	1 c	3. e	5 g	
AA)	5 g	7 b	1 c	3. e	Fig. 17.
	3. e	5 g	7 b	1 c	
	1 c	3. e	5 g	7 b	

Die 1 der Hauptdurprimenharmonie ist der Sitz.

	9 b	3. c	5 e	7 g	
BB)	7 g	9 b	3. c	5 e	Fig. 18.
	5 e	7 g	9 b	3. c	
	3. c	5 e	7 g	9 b	

Die 3 der Dursextenharmonie ist der Sitz.

	7 g'	1 a	3. c	5 e	
CC)	5 e	7 g'	1 a	3. c	Fig. 19.
	3. c	5 e	7 g'	1 a	
	1 a	3. c	5 e	7 g'	

Die 1 einer Hauptmollprimenharmonie ist der Sitz.

	7 g	1 a	3. c	5 e	
DD)	5 e	7 g	1 a	3. c	Fig. 20.
	3. c	5 e	7 g	1 a	
	1 a	3. c	5 e	7 g	

Die 1 der Dursexteuharmonie ist der Sitz.

	9 g	3. a	5 c	7 e	
EE)	7 e	9 g	3. a	5 c	Fig. 21.
	5 c	7 e	9 g	3. a	
	3. a	5 c	7 e	9 g	

Die 3 der Durquartenharmonie ist der Sitz.

FF)	11	g	5	a	7.	c	9	e	Fig. 22.
	9	e	11	g	5	a	7.	c	
	7.	c	9	e	11	g	5	a	
	5	a	7.	c	9	e	11	g	

Die 5 der Durwechseldominantenharmonie ist der Sitz.

GG)	7	e	1	f	3.	a	5	c	F. 23. a) b)
	5	c	7	e	1	f	3.	a	
	3.	a	5	c	7	e	1	f	
	1	f	3.	a	5	c	7	e	

Die 1 der Durquartenharmonie, und die 1 einer Mollsextenharmonie ist der Sitz, und die mehr angegebenen Merkmale unterscheiden sie.

HH)	9	e	3.	f	5	a	7	c	Fig. 24.
	7	c	9	e	3.	f	5	a	
	5	a	7	c	9	e	3.	f	
	3.	f	5	a	7	c	9	e	

Die 3 der Mollquartenharmonie ist der Sitz.

II)	11	e	Fig. 25.
	9	c	
	7.	a	
	5.	f	

Die 5 der Mollwechseldominantenharmonie ist der Sitz, und die Umkehrungen fallen weg.

KK)	9	d	3.	e	5	g	7	h	Fig. 26.
	7	h	9	d	3.	e	5	g	
	5	g	7	h	9	d	3.	e	
	3.	e	5	g	7	h	9	d	

Die 3 der Hauptdurprimenharmonie ist der Sitz.

LL)	9	h	3.	c	5	e	7	g'	Fig. 27.
	7	g'	9	h	3.	c	5	e	
	5	e	7	g'	9	h	3.	c	
	3.	c	5	e	7	g'	9	h	

Die 3 der Hauptmollprimenharmonie ist der Sitz.

	7.	f	1	g	3=	h	5	d	
MM)	5	d	7.	f	1	g	3=	h	Fig. 28.
	3=	h	5	d	7.	f	1	g	
	1	g	3=	h	5	d	7.	f	

Die 1 der Durdominantenharmonie ist der Sitz.

	7.	d	1	e	3=	g'	5	h	
NN)	5	h	7.	d	1	e	3=	g'	Fig. 29.
	3=	g'	5	h	7.	d	1	e	
	1	e	3=	g'	5	h	7.	d	

Die 1 der Molldominantenharmonie ist der Sitz.

	7.	c	1	d	3=	f'	5	a	
OO)	5	a	7.	c	1	d	3=	f'	Fig. 30.
	3=	f'	5	a	7.	c	1	d	
	1	d	3=	f'	5	a	7.	c	

Die 1 der Durwechseldominante ist der Sitz.

	9.	a	3=	h	5	d	7.	f	
PP)	7.	f	9.	a	3=	h	5	d	Fig. 31.
	5	d	7.	f	9.	a	3=	h	
	3=	h	5	d	7.	f	9.	a	

Die 3 der Durdominantenharmonie ist der Sitz.

	11	a	5	h	7.	d	9	f	
QQ)	9	f	11	a	5	h	7.	d	Fig. 32.
	7.	d	9	f	11	a	5	h	
	5	h	7.	d	9	f	11	a	

Die 5 der Molldominantenharmonie ist der Sitz, und unterscheidet sich vom vorigen durch mehrmal angegebene Merkmale.

	9.	f	3=	g'	5	h	7.	d	
RR)	7.	d	9.	f	3=	g'	5	h	Fig. 33.
	5	h	7.	d	9.	f	3=	g'	
	3=	g'	5	h	7.	d	9.	f	

Die 3 der Molldominantenharmonie ist der Sitz.

SS)	9. e	3= f'	5 a	7. c	Fig. 34.
	7. c	9. e	3= f'	5 a	
	5 a	7. c	9. e	3= f'	
	3= f'	5 a	7. c	9. e	

Die 3 der Durwechseldominante ist der Sitz.

TT)	11 c	5 d	7. f	9 a	Fig. 35.
	9 a	11 c	5 d	7. f	
	7. f	9 a	11 c	5 d	
	5 d	7. f	9 a	11 c	

Die 5 der Durdominantenharmonie ist der Sitz.

UU)	7 c	1 d	3. f	5 a	Fig. 36.
	5 a	7 c	1 d	3. f	
	3. f	5 a	7 c	1 d	
	1 d	3. f	5 a	7 c	

Die 1 der Mollquartenharmonie ist der Sitz.

VV)	9 a	3= b	5 d	7 f'	Fig. 37.
	7 f'	9 a	3= b	5 d	
	5 d	7 f'	9 a	3= b	
	3= b	5 d	7 f'	9 a	

Die 3 der Doppeldominantenharmonie der Durtonart ist der Sitz.

WW)	7. a	3= d'	drei=	7. a	1 b	3= d'	F. 38.
	5= f	1 b	stim=	3= d'	7. a	1 b	
	3= d'	7. a	mig	1 b	3= d'	7. a	
	1 b	5= f					

Die 1 der Mollwechseldominantenharmonie ist der Sitz.

XX)	9. c	3= d'	drei=	9. c	3= d'	7. a	F. 39.
	7. a	9. c	stim=	7. a	9. c	3= d'	
	5= f	7. a	mig	3= d'	7. a	9. c	
	3= d'	5= f					

Die 3 der Mollwechseldominantenharmonie ist der Sitz.

YY)	9	f	und	7	d'	Fig. 40.
	7	d'		5	b	
	5	b		3=	g'	
	3=	g'		9	f	

Die 3 der Doppeldominantenharmonie der Molltonart ist der Sitz, wovon das *f* in den Baß oder Tenor, das *d'* aber über alle zu stehen kommen muß, damit die zwei Neutra nicht beisammen liegen.

Anm. 1.) Die beiden Grundaccorde von WW) XX) und YY) werden von mir in der Praxis nie vollständig gebraucht, weil die zwei Neutra nahe beisammen liegen, und eine verminderte Terz formiren, welche weder mein Gehör noch Gefühl vertragen kann; die beigefügten Umkehrungen aber, nebst den dreistimmigen Grundaccorden mit allen Umkehrungen brauche ich desto häufiger. Gleiches Schicksal haben bei mir die Dreiklänge bei T), wovon ich nur die zweite Umkehrung — und bei U) dessen erste Umkehrung billige. Eben so sind mir zuwider die abgeleiteten Accorde von I) — von CC) und LL), wegen der mit der kleinen Terz zusammentreffenden großen Septime; und ich vermuthe mit Recht, daß viele meiner Leser eben so stimmen werden, zumal wenn ihnen ähnliche Fälle z. B. mit den Stamm- und abgeleiteten Wörtern in den Sprachen vorschweben sollten.

Anm. 2.) Was in Sulzers Theorie, (Art. Accord und Nonenaccord) gewünscht worden ist, scheint durch mein aufgestelltes Princip erfüllt, oder doch der Erfüllung am nächsten zu seyn.

Nun werde ich mich bei folgender Tabelle, welche die Nonen- Undezimen- und Terzdezimenaccorde enthält, etwas kürzer fassen können, ohne dunkel zu scheinen, wenn ich auch gleich die Umkehrungen und vielen Zeichen weglasse, welche nach dem Vorhergesagten leicht zu beurtheilen sind.

Nonenaccorde
aus der Hauptprimenharmonie der Durtonart.

9 d	9 d	9 d	
5 g	7 b	7 b	S. Fig. 41.
3 e	3 e	5 g	
1 c	1 c	1 c	

Nonenaccorde auf der Terz der Hauptprimenharmonie.

11 f	11 f	11 f	
9 d	9 d	7 b	S. Fig. 42.
5 g	7 b	5 g	
3 e	3 e	3 e	

Nonenaccorde aus der Sextenharmonie der Durtonart.

9 b	9 b	9 d	11 d	11 d	11 d	
5 e	7 g	7 b	7 g	9 b	9 b	S. Fig. 43.
3 c	3 c	5 g	5 e	5 e	7 g	
1 a	1 a	1 a	3 c	3 c	3 c	

Nonenaccorde aus der Quartenharmonie der Durtonart.

9 g	9 g	9 g	11 b	11 b	11 b	
5 c	7 e	7 e	7 e	9 g	9 g	S. Fig. 44.
3 a	3 a	5 c	5 c	5 c	7 e	
1 f	1 f	1 f	3 a	3 a	3 a	

Nonenaccorde aus der Dominantenharmonie der Durtonart.

9 a	9 a	9 a	auf	13 e	13 e	13 e	
5 d	7 f	7 f	der 3	9 a	11 c	11 c	S. Fig. 45.
3 b	3 b	5 d		7 f	9 a	7 f	
1 g	1 g	1 g	fehlen	5 d	5 d	5 d	

Nonenaccorde
aus der Wechseldominantenharmonie der Durtonart.

9 e	9 e	9 e	auf	13 b	13 b	
5 a	7 c	7 c	der 3	9 g	11 g	S. Fig. 46.
3 f'	3 f'	5 a			9 e	
1 d	1 d	1 d	fehlen	5 a	5 a	

Nonen=

Nonenaccord

aus der Doppeldominantenharmonie der Durtonart.

9	*a*	9	*a*	
7	*f'*	7	*f'*	S. Fig. 47.
5	*d*	3	*h*	
1	*g*	1	*g*	

Anm. Bei liegendem Grundtone und nach vorhergegangener consonirenden Seite dieser zusammengesetzten Dominantenharmonie, darf die dissonirende Seite, zum Theil oder ganz, frei folgen, jene muß aber auch diese auf eben diesem Grundintervalle wieder ablösen. S. Fig 48 Dies ist auch der Fall bei der Hauptprimenharmonie einer Tonart.

Nonenaccorde

aus der Hauptprimenharmonie einer Molltonart.

9	*h*	9	*h*	9	*h*	
5	*e*	7	*g'*	7	*g'*	S. Fig. 49.
3	*c*	3	*c*	5	*c*	
1	*a*	1	*a*	1	*a*	

Anm. Nach vorhergegangener consonirenden Seite dieser Hauptprimenharmonie, darf die dissonirende Seite derselben, bei liegendem Grundtone, zum Theil, oder ganz, frei folgen, jene muß aber auch diese auf eben diesem Grundintervall wieder ablösen. S. Fig. 50.

Nonenaccorde

auf der Terz dieser Hauptprimenharmonie.

11	*d*	11	*d*	11	*d*	
9	*h*	7	*g'*	9	*h*	S. Fig. 51.
5	*e*	5	*e*	7	*g'*	
3	*c*	3	*c*	3	*c*	

Nonenaccorde aus der Mollsextenharmonie.

9 g'	9 g'	9 g'	11 b	11 b	11 b	
5 c	7 e	7 e	9 g'	7 e	9 g'	S. Fig. 52.
3 a	3 a	5 c	5 c	5 c	7 c	
1 f	1 f	1 f	3 a	3 a	3 a	

Nonenaccorde aus der Mollquartenharmonie.

9 e	9 e	9 e	11 g	11 g	11 g statt g'	
5 a	7 c	7 c	9 e	7 c	9 e	S. Fig. 53.
3 f	3 f	5 a	5 a	5 a	7 c	
1 d	1 d	1 d	3 f	3 f	3 f	

Anm. Der Nonenaccord auf der Terz dieser Mollquartenharmonie kann nicht anders als auf die Primenharmonie dieser Tonart folgen, an deren Stelle, in diesem Falle des Absteigens, der dissonirende Dreiklang auf der Terz, aus der verwandten Dursextenharmonie genommen wird.

Nonenaccorde aus der Molldominantenharmonie.

9 f	9 f	9 f	auf	13 c	13 c	13 c	
5 b	7 d	7 d	der	9 f	11 a	11 a	S. Fig.
3 g'	3 g'	5 b	Terz	7 d	7 d	9 f	54.
1 e	1 e	1 e	fehlen	5 b	5 b	5 b	

Nonenaccorde
aus der Wechseldominantenharmonie der Molltonart.

9 c	auf	13 g'	
7 a	der	11 e	S. Fig. 55.
3 d'	Terz	9 c	
1 b	fehlt	5 f	

Nonenaccord
aus der Doppeldominantenharmonie der Molltonart.

9	f	
7	d'	S. Fig. 56.
5	b	
1	e	

Anm. Hierbei ist in Acht zu nehmen, was überhaupt bei der Irregularität der Wechsel- und Doppeldominantenharmonie, und deren Würkung auf das Gehör bemerkt, und überdies noch das, was von der freien Folge der dissonirenden Seite bei liegendem Grundton gesagt wurde.

Undezimenaccorde aus der Hauptprimenharmonie der Durtonart.

11	f	11	f	11	f	13	a
7	b	9	d	9	d	9	d
5	g	5	g	7	b	7	b
1	c	1	c	1	c	3	e

S. Fig. 57.

Undezimenaccorde aus der Sextenharmonie der Durtonart.

11	d	11	d
7	g	9	b
5	e	5	e
1	a	1	a

S. Fig. 58.

Undezimenaccord aus der Quartenharmonie der Durtonart.

11	b
9	g
5	c
1	f

S. Fig 59.

Undezimenaccorde aus der Dominantenharmonie der Durtonart.

11	c	11	c	13	e
7	f	9	a	9	a
5	d	5	d	7	f
1	g	1	g	3	b

S. Fig. 60.

Undezimenaccord aus der Wechselharmonie der Durtonart —

Vergl. mit dem, was in der Anmerkung unter dem Nonenaccord dieser Grundharmonie ist erinnert worden.

Undezimenaccord

aus der Doppeldominantenharmonie der Durtonart.

13	*e*	
7	*f'*	S. Fig. 61.
3	*b*	

Undezimenaccorde

aus der Hauptprimenharmonie der Molltonart.

11	*d*	11	*d*	11	*d*	13	*f*	
7	*g'*	9	*b*	9	*b*	9	*b*	S. Fig. 62.
5	*e*	5	*e*	7	*g'*	7	*g'*	
1	*a*	1	*a*	1	*a*	3	*c*	

Undezimenaccorde aus der Mollsextenharmonie.

11	*b*	11	*b*	
7	*e*	9	*g'*	S. Fig. 63.
5	*c*	5	*c*	
1	*f*	1	*f*	

Undezimenaccorde aus der Mollquartenharmonie.

11	*g*	11	*g*	statt *g'* im Absteigen
9	*e*	9	*e*	S. Fig. 64.
5	*a*	7	*c*	
1	*d*	1	*d*	

Undezimenaccorde aus der Molldominantenharmonie.

11	*a*	11	*a*	11	*a*	13	*c*	
7	*d*	9	*f*	9	*f*	9	*f*	S. Fig. 65.
5	*b*	5	*b*	7	*d*	7	*d*	
1	*e*	1	*e*	1	*e*	3	*g'*	

In dem letztern ist die verminderte Undezime zu Hause.

Undezimenaccorde

aus der Mollwechseldominantenharmonie —

Verglichen mit dem, was in der Anmerkung unter dem Nonenaccord aus der Durdominantenharmonie ist erinnert worden.

Undezimenaccord
aus der Doppeldominantenharmonie der Molltonart.

13	*c*	
7	*d'*	S. Fig. 66.
3	*g'*	

Terzdezimenaccorde
aus der Hauptprimenharmonie der Durtonart.

13	*a*	13	*a*	
11	*f*	11	*f*	S. Fig. 67.
7	*b*	9	*d*	
1	*c*	1	*c*	

Terzdezimenaccorde aus der Dursextenharmonie.

13	*f*	13	*f*	
9	*b*	11	*d*	S. Fig. 68.
7	*g*	9	*b*	
1	*a*	1	*a*	

Terzdezimenaccorde aus der Durquartenharmonie.

13	*d*	13	*d*	
9	*g*	11	*b*	S. Fig. 69.
7	*e*	9	*g*	
1	*f*	1	*f*	

Terzdezimenaccorde aus der Durdominantenharmonie.

13	*e*	13	*e*	
11	*c*	11	*c*	S. Fig. 70.
7	*f*	9	*a*	
1	*g*	1	*g*	

Terzdezimenaccord
aus der Durwechseldominantenharmonie —

Verglichen mit dem, was unter den Nonenaccorden auf der Quinte dieser Grundharmonie ist angemerkt worden.

Terzdezimenaccord
aus der Doppeldominantenharmonie der Durtonart.
Er kommt nur bei liegendem Grundintervalle vor.

13	*e*	
11	*c*	S. Fig. 71.
7	*f'*	
1	*g*	

Terzdezimenaccorde
aus der Hauptprimenharmonie der Molltonart.

13	*f*	13	*f*	
11	*d*	11	*d*	S. Fig. 72.
7	*g'*	9	*b*	
1	*a*	1	*a*	

Terzdezimenaccorde aus der Mollsextenharmonie.

13	*d*	13	*d*	
9	*g'*	11	*b*	S. Fig. 73.
7	*e*	9	*g'*	
1	*f*	1	*f*	

Terzdezimenaccorde aus der Mollquartenharmonie.

13	*b*	13	*b*	
9	*e*	11	*g'*	S. Fig. 74.
7	*c*	9	*e*	
1	*d*	1	*d*	

Terzdezimenaccorde aus der Molldominantenharmonie.

13	*c*	13	*c*	
11	*a*	11	*a*	S. Fig 75.
7	*d*	9	*f*	
1	*e*	1	*e*	

Terzdezimenaccord
aus der Wechseldominantenharmonie der Molltonart — Verglichen mit dem, was unter den Nonenaccorden auf der Quinte dieser Grundharmonie ist angemerkt worden.

Terzdezimenaccord
aus der Doppeldominantenharmonie der Molltonart.
Er kommt nur bei liegendem Grundintervalle vor:

13	*c*	
11	*a*	S. Fig. 76.
7	*d'*	
1	*e*	

Die fünfstimmigen Nonen- Undezimen- und Terzdezimenaccorde lasse ich hier weg, weil sie ein jeder selbst auffinden und beurtheilen kann.

In der Grundharmonie müssen also alle mögliche Grundaccorde liegen, und es können ausser derselben keine mehr vorhanden seyn.

Gesetzt aber, daß jemand hier und da noch einen Accord auffände, und geneigt wäre, dieser Grundharmonie einen Mangel vorzuwerfen; so müßte in diesem Falle erst untersucht und bewiesen werden, daß die Intervalle eines solchen Accords wahre harmonische Intervalle wären. Man räumt ein, daß es Quasiaccorde giebt, in welchen die Dissonanzen weder Vorbereitung noch Auflösung nöthig haben; aber es ist auch eben so gewiß, daß solche Accorde nicht in der Harmonie, sondern in dem Zusammentreffen der Melodieen oder in dem melodischen Schmucke ihren Grund haben, worüber ich mich in den nachfolgenden Theilen meiner Entdeckungen weitläuftiger erklären werde.

Sollte aber ein würklich harmonischer Accord vergessen worden seyn, so müßte er unter den angegebenen in den Ta-

hellen, oder unter den weggelassenen Fünfstimmigen aufgesucht werden, wovon jene auf dreistimmige und diese auf vier- und dreistimmige sich noch reduziren lassen.

Daß übrigens die Umkehrungen einiger Septimen- Nonen- Undezimen- und Terzdezimenaccorde, worinnen entweder die härteste und erste vollkommene Dissonanz, oder zwei Neutra, oder auch zu viel Dissonanzen vorkommen, in der Praxis schwerlich statt finden, darf ferner nicht ungewiß bleiben. Daß wir dies sonst nicht gewiß wußten, war eben eine und zwar die erste von den Hindernissen, welche uns bisher den doppelten Contrapunct erschwerte, indem wir da alle Accorde ohne Unterschied brauchen und auch umkehren wollten — und doch nicht konnten.

Aus dem aus der Grundharmonie Herausgebrachten erhellet also, daß der Einklang, (mit 1 als Hauptgrundintervall, oder auch Grundton ja nicht verwechselt) und die Octave, keine harmonischen Intervalle, mithin eben so wenig vollkommne Consonanzen sind, weil sie weder in der reinen (d. i. von allem Melodischen entblößten) Grundharmonie, noch in allen daraus entsprungenen harmonischen Gliedern oder Grundaccorden anzutreffen sind. Sie werden daher mit Recht in die Melodie verwiesen, und in dem andern Theile meiner Entdeckungen mit allen ihren Vorzügen und Merkmalen bestmöglichst aufgestellt und gepriesen werden.

Aus dem aus der Grundharmonie Herausgebrachten erhellet ferner, daß das Grundintervall 1 der Grundaccorde

vom zweiten Range = 3; die Terz = 5; die Quinte = 7; die Septime = 9; die None = 11; die Undezime = 13 ist. Noch mehr, daß das Grundintervall 1 der Grundaccorde vom dritten Range = 5; die Terz dieser Grundaccorde = 7; die Quinte = 9; die Septime = 11; und die None = 13 ist. Und aus diesem Allen, daß die herrschende Lehre von den Consonanzen, (welche enthält, daß

1 5 und 8 vollkommne, und
3 6 groß und klein, unvollkommne Consonanzen wären,)

ganz falsch ist. Gleiches Schicksal hatte also auch bisher die Lehre von den Dissonanzen.

Die Lehre von den wesentlichen und zufälligen Dissonanzen finde ich daher nicht nur ganz ungegründet, sondern sogar für das Bildungsgeschäft guter Componisten höchst nachtheilig. Ganz ungegründet ist diese Lehre, dem Begriffe nach, welchen ich davon habe: Denn jedes harmonische Intervall auf der dissonirenden Seite der Grundharmonie, welches in dem Verhältniß zu mehren andern unsern Ohren unangenehm ist, ist eine Dissonanz. Beides, die Lage auf der dissonirenden Seite der Grundharmonie und das Unangenehme oder das Beunruhigende für das Ohr, ist also das Wesentliche jeder Dissonanz, und das Mehr oder Weniger kommt dabei in keinen Betracht. Ich will das Beispiel, welches man zur Vertheidigung dieses Unterschieds der Dissonanzen, in wesentliche und zufällige aufstellt, auch ge-

brauchen, um gerade das Gegentheil herauszubringen. Z. B. Das Wesentliche an einer Kugel sei die zirkelrunde Figur und ihre Masse. Die Kugel bleibt eine Kugel, sie mag groß oder klein, von Eisen oder Holz, leicht oder schwer seyn. Wollte man nun wohl sagen, daß eine Kugel, deren Rundung kleiner und deren Masse leichter ist, eine wesentlichere Kugel sei, als eine andere größere oder schwerere? — wie man ein Gleiches von der Dominantenseptime, welche weniger als eine andere dissonirt, behaupten und sie deswegen vor andern zu einer wesentlichen Dissonanz machen will? Gewiß! das kann man nicht; sondern man muß vielmehr das Gegentheil behaupten: Alle Dissonanzen müssen eben so wesentliche Dissonanzen seyn, wenn sie auf der dissonirenden Seite der Grundharmonie liegen und das Ohr beunruhigen, wie alle Kugeln wesentliche Kngeln sind, wenn sie eine zirkelrunde Figur und eine körperliche Masse haben. Und es kann auf alle Fälle keine zufälligen Dissonanzen geben, so wenig als es zufällige Kugeln giebt. Wie leicht könnte es geschehn, daß einer von zufälligen Dissonanzen, auch auf zufällige Consonanzen verfiele, und unsere Theorie noch mehr verwirrte, an statt sie aufzuklären.

Höchst nachtheilig ist überdies noch diese Lehre von den wesentlichen und zufälligen Dissonanzen, für das Bildungsgeschäft guter Componisten: Denn ein angehender Componist strebt mit Recht zuerst nnd hauptsächlich nach dem Wesentlichen der Kunst, und hofft das Zufällige mit leichter Mühe

von selbst zu finden. Wenn er daher die ihm irriger Weise als wesentlich vorgespiegelte Dissonanz, die Dominantensep-time kennt und zu gebrauchen weiß, so überredet er sich ein Componist zu seyn, arbeitet nun mit starker Einbildung und Vorliebe für seine so schnell erlangte Einsichten, und — bringt die gemeinsten, elendesten Mißgeburten zur Welt, wodurch das Publikum nur getäuscht, irre geleitet, belästiget, und mit Verachtung gegen die Composition als gegen eine niedere Handwerkswissenschaft eingenommen wird.

Da ich in den folgenden Theilen erst von der Melodie handle, und in diesem nichts Hauptsächliches davon vortrage, so muß ich auch die durchgehenden Dissonanzen, welche keinen Theil an der Harmonie, aber desto größern an der Melodie haben, hier ausschliessen, und ihrer indeß nur deswegen Erwähnung thun, damit ich keiner Nachläßigkeit beschuldigt werde; verspreche aber in der Folge — da sie es verdienen nach allen ihren Merkmalen von den eigentlichen Dissonanzen, als harmonischen Intervallen, unterschieden zu werden, weil deren Nichtkenntniß oder unvollständige Kenntniß ein mächtiges Hinderniß mit ist, welches uns bisher die vollkommnere Einsicht des doppelten Contrapuncts erschwerte, — mir alle Mühe zu geben, ihren ganzen Inhalt von allen Seiten zu entwickeln, und ihn so deutlich, als es mir möglich seyn wird, darzulegen.

VIII.

Von der Gleichheit und Aehnlichkeit der Accorde.

Nach genauer Durchprüfung des Vorhergehenden, wird sich von selbst ergeben, daß man die Accorde auch noch von der Seite der Gleichheit und Aehnlichkeit betrachten könne und müsse, nicht nur um sie selbst von allen Seiten richtig zu beurtheilen, sondern auch, um alle Merkmale an den harmonischen Intervallen in den Accorden, wodurch sie sich in jeder Verbindung von einander unterscheiden, und worin sie mit einander übereinstimmen, und vornehmlich diejenigen Merkmale, welche von dem Tonmaße nicht angegeben, sondern alsdann erst, wenn sie von dem Grundprincip angegeben worden, von ihm bestätiget werden können, zu fassen und fest zu halten. Ich will mich nochmals auf eine andere Art darüber folgendermaßen erklären.

An den harmonischen Intervallen finden sich sowohl Merkmale, durch welche sie, in dieser oder jener Verbindung mit mehrern andern coexistirenden unterschieden sind oder übereinstimmen, als auch gewisse Merkmale, worinnen sie allein und ohne Verbindung mit mehrern andern coexistirenden unterschieden sind oder übereinstimmen. Diese letztern mag das Monochord oder ein anderes Tonmaaß für sich allein, ohne die Grundharmonie, so richtig als möglich angeben können, dies will man ihm, wie schon geäusert worden, nicht streitig machen: aber die ersten, nämlich die Merkmale, nach welchen sie in

mancherlei möglichen Verbindung mit mehrern andern coexistirenden (d. i. in den Accorden) unterschieden sind oder übereinstimmen, diese wird es, ohne vorhergehendes Princip nie im Stande seyn anzugeben und richtig zu bestimmen. Z. B. die Merkmale, worinnen folgende Quinten

g	*d*	*a*	*h*	*f*	*g*
c	*g*	*d*	*e*	*b*	*c*

für sich allein und ohne weitere Verbindung mit andern Intervallen unterschieden sind oder übereinstimmen, mag es immer für sich angeben können, aber es hat auch nur einen einseitigen und sehr geringen Nutzen; hingegen die Merkmale, nach welchen die nämlichen Quinten, in Verbindung mit mehrern andern coexistirenden Intervallen, wie in folgenden Septimenaccorden

b	*f*	*c*	*d*	*a*	*b*
g	*d*	*a*	*h*	*f*	*g*
e	*b*	*f*	*g*	*d*	*e*
c	*g*	*d*	*e*	*b*	*c*

unterschieden sind oder übereinstimmen — daran ist uns aber hauptsächlich gelegen — dies vermochte es bis daher für sich noch nicht richtig anzugeben und zu bestimmen, und wird es auch in Zukunft nicht vermögen. Denn die ersten vier Septimenaccorde können in viererlei Tonarten gehören, und auf dem Hauptgrundintervalle zweier verschiedenen Primenharmonieen, nämlich einer Dursextenharmonie und einer Mollquartenharmonie — auf der Terz einer Hauptprimenharmonie — und auf der Quinte einer Durdominantenharmonie oder Wechseldominantenharmonie ihren Sitz haben; der fünfte dieser Septimenaccorde kann auf der Terz der Domi-

nantenharmonie von C dur, und auch auf der Quinte der Dominantenharmonie von A moll zu Hause seyn, mithin können die in diesen Septimenaccorden befindlichen Quinten auch als Septimen- und Nonen, und die darin befindlichen Septimen als Nonen und Undezimen dissoniren. Daraus folgt also, daß darüber das Tonmaaß für sich schlechterdings nichts entscheiden kann, ehe das Grundprincip den Sitz der Accorde und hiermit zugleich die Merkmale auf das richtigste bestimmt und angegeben hat, worinnen die harmonischen Intervalle in jeder Verbindung verschieden sind oder übereinstimmen; daß das harmonische Grundprincip auch in dem Con- und Dissoniren derselben, ingleichen in dem Mehr oder Weniger des Con- und Dissonirens der vollkommenste Schiedsrichter ist, mit dessen Urtheil der Gehörsinn auf alle Fälle, und eben so wie unser Verstand mit den Principien alles Wissens zufrieden ist; und daß nur erst alsdann das Tonmaaß sein ganzes ihm eignes Ansehn mit allem Nachdrucke zeigen, und ein ganz fehlerfreies mit dem Grundprincip genau übereinstimmendes Urtheil fällen könne.

Dies Grundprincip oder die Grundharmonie sagt nun aber aus: daß einige Accorde einander durchgängig gleich und ähnlich — einige einander zwar nicht gleich, aber ähnlich — einige wiederum einander gleich, aber nicht ähnlich — und endlich einige einander weder gleich noch ähnlich sind. Durch die genaue und richtige Kenntniß der Gleichheit und Aehnlichkeit der Accorde wird das, was von den Intervallen und

von dem Con= und Dissoniren, ingleichen von dem Mehr oder Weniger des Con= und Dissonirens der Intervalle in den Accorden, schon vorher ist gelehrt worden, fest und gewiß.

Wenn die Accorde eine gleiche Anzahl Intervalle, und diese Intervalle in den Accorden auch überdies einerlei Abstand von einander haben, so heissen sie einander gleich. Z. B.

g		c		d
e	ist gleich	a	und auch	b
c		f		g

und ferner

e		a		b
c	ist gleich	f	und auch	g
a		d		e

Denn diese Dreiklänge haben eine gleiche Anzahl Intervalle, welche gleich weit von einander abstehn.

b		e	‖	c		g	‖	a		d
g	ist gleich	c	‖	a	ist gleich	e	‖	f	ist gleich	b
e		a	‖	f		c	‖	d		g
c		f	‖	d		a	‖	b		e

Denn diese Septimenaccorde haben eine gleiche Anzahl Intervalle, und diese stehen auch gleich weit von einander ab.

Es ist aber die Kenntniß der Gleichheit noch nicht hinlänglich die Accorde, und die Intervalle in denselben, in jedem Falle zu unterscheiden, um sie richtig anwenden zu können; sondern man muß sie auch von Seiten der Aehnlichkeit prüfen.

Diese unzulängliche Kenntniß der Gleichheit hat ohnstreitig unsere Vorfahren und Zeitgenossen, wie mich selbst ehedem, irre geleitet, dissonirende Dreiklänge, wenn sie consonirenden gleich waren, (vergl. mit der Grundharmonie und der Tabelle der Dreiklänge) als consonirende zu gebrauchen, desgleichen nur die Septime in den verschiedenen Septimenaccorden wie eine Dissonanz zu behandeln, da es doch Septimenaccorde giebt, welche zwei und sogar drei Dissonanzen enthalten, wie aus der Grundharmonie und der Tabelle der Septimenaccorde erhellet.

Zur Aehnlichkeit der Accorde verschiedner Tonarten wird aber dreierlei erfordert: 1.) daß sie in einerlei Grundharmonie gehören, und 2.) daß sie auf einerlei Grundintervalle ihren Sitz haben, oder von gleichem Range sind, und 3.) daß sie gleich viel Intervalle enthalten, welche gleichwohl nicht von gleichem Abstande zu seyn brauchen. Daher kann der Dreiklang aus der Hauptprimenharmonie $\begin{matrix}g\\e\\c\end{matrix}$, dem aus der Quartenharmonie derselben Tonart $\begin{matrix}c\\a\\f\end{matrix}$, oder dem aus der Dominantenharmonie von C dur, nämlich $\begin{matrix}d\\b\\g\end{matrix}$, unmöglich ähnlich seyn, weil sie nicht in einerlei Grundharmonie gehören, ob sie schon übrigens auf einerlei Grundintervalle ihren Sitz und gleichviel Intervalle haben. Daher kann auch der Dreiklang $\begin{matrix}e\\c\\a\end{matrix}$, wenn er seinen Sitz auf

dem

dem Hauptgrundintervalle der Hauptmollprimenharmonie hat, und also ein Grundaccord vom ersten Range ist, einem andern gleichartigen $\begin{smallmatrix} e \\ c \\ a \end{smallmatrix}$, der seinen Sitz auf der Quinte der Dominantenharmonie von G dur hat, und also ein Grundaccord vom dritten Range ist, unmöglich ähnlich seyn. Dagegen ist $\begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$, als Dreiklang auf der 1 der Hauptprimenharmonie von C dur, einem andern $\begin{smallmatrix} d \\ h \\ g \end{smallmatrix}$ als Dreiklang auf der 1 der Hauptprimenharmonie von G dur, ähnlich, weil beide in einerlei Grundharmonie, (d. i. in die Hauptprimenharmonie verschiedner Durtonarten) gehören, und auf einerlei Grundintervalle ihren Sitz, und gleichviel Intervalle haben. Nun kann jeder von selbst schon die Vergleichung mit allen andern Dreiklängen, Septimen- Nonen- Undezimen- und Terzdezimenaccorden anstellen, und sich selbst die Frage beantworten: Welche unter ihnen sind einander ähnlich?

Die Gleichheit zeigt allein auf die Summe der Intervalle in den Accorden und auf die gleiche Größe ihres Abstandes von einander: Die Aehnlichkeit aber auf ihren innern Grund und Vorzug, oder auf die characteristischen Merkmale, welche sie mit einander gemein haben.

Daher können zwei Accorde einander gleich seyn, ob sie schon einander nicht ähnlich sind; und es können zwei Accorde einander ähnlich seyn, ob sie schon einander nicht gleich sind.

Eine vollkommne Aehnlichkeit der Accorde aber kann es, im strengsten Sinne des Worts genommen, freilich nicht geben, da sie in Ansehung der Tonart, des Orts oder der Zeit, oder auch anderer Umstände, z. B. des Baus und der Temperatur der Instrumente, von welchen sie vorgetragen werden, u. s. w. noch sehr verschieden bleiben. Von einer vollkommnen Aehnlichkeit kann also die Rede nicht seyn.

Was nun das Grundprincip von der Gleichheit und Aehnlichkeit der Accorde aussagt, besteht in folgenden:

Erstlich: Einige Accorde sind einander durchaus gleich und ähnlich.

Und diese sind in den Durtonarten

1.) Alle Dreiklänge auf dem Hauptgrundintervalle der Hauptprimenharmonieen;

2.) Alle Septimenaccorde
3.) Alle Nonenaccorde
4.) Alle Undezimenaccorde
5.) Alle Terzdezimenaccorde
} in den nämlichen Grundharmonieen und auf dem nämlichen Grundintervall;

wenn sie dabei eine gleiche Anzahl Intervalle, und diese Intervalle einerlei Abstand von einander haben: denn wenn ein Intervall in dem einen Septimenaccord ausgelassen ist, so muß es auch in dem andern Septimenaccorde ausgelassen werden: Und wenn zwei Intervalle in dem einen Nonenaccorde oder Undezimenaccorde ausgelassen sind, so müssen sie auch in dem andern ausgelassen werden, wenn einer dem andern so gut gleich als ähnlich seyn soll.

Anm. Wenn von Grundharmonieen in der Mehrheit gesprochen wird, so versteht sich dies von den verschiedenen Tonarten.

6.) Alle Dreiklänge auf der Terz der Hauptprimenharmonieen;

7.) Alle Septimenaccorde } in den nämlichen Grundharmonieen und auf dem nämlichen Grundintervall;
8.) Alle Nonenaccorde;
9.) Alle Undezimenaccorde

wenn sie dabei eine gleiche Anzahl Intervalle und diese einerlei Abstand von einander haben.

Mithin sind in den Durtonarten einander durchaus gleich und ähnlich:

eben dieselben Numern in den Dursextenharmonieen, weil eine Dursextenharmonie mit der andern Dursextenharmonie einerlei Gleichheits- und Aehnlichkeitsmerkmale hat;

eben dieselben Numern in den Durquartenharmonieen, weil eine Durquartenharmonie mit der andern Durquartenharmonie einerlei Gleichheits- und Aehnlichkeitsmerkmale hat;

eben dieselben Numern in den Durdominantenharmonieen, aus eben dem Grunde;

eben so dieselben Numern in den Durwechseldominantenharmonieen, aus eben dem Grunde;

eben so dieselben Numern in den Doppeldominantenharmonieen der Durtonarten, aus eben dem Grunde.

Ferner sind einander gleich und ähnlich

10.) Alle Dreiklänge auf der Quinte der Durdominantenharmonieen, weil eine Durdominantenhormonie mit jeder andern Durdominantenharmonie einerlei Gleichheits- und Aehnlichkeitsmerkmale hat;

11.) Alle Septimenaccorde in diesen Grundharmonieen und auf diesem Grundintervalle;

12.) Alle Nonenaccorde in diesen Grundharmonieen und auf diesem Grundintervalle;

13.) Alle Dreiklänge auf der Quinte der Durwechseldominantenharmonieen, weil eine Durwechseldominantenharmonie mit jeder andern Durwechseldominantenharmonie einerlei Gleichheits- und Aehnlichkeitsmerkmale haben muß;

14.) Alle Septimenaccorde in diesen Grundharmonieen und auf diesem Grundintervalle;

15.) Alle Nonenaccorde in diesen Grundharmonieen und auf diesem Grundintervalle.

Um dies nämliche Register von 15 Numern nicht von den Molltonarten zu wiederholen, so erinnere ich nur, daß das, was von der Gleichheit und Aehnlichkeit der Accorde in den Durtonarten gilt, auch von der Gleichheit und Aehnlichkeit der Accorde in den Molltonarten gelten muß.

Durchaus gleich und ähnlich sind

31.) Alle Dreiklänge auf dem Hauptgrundintervalle der Dominantenharmonieen, sowohl einer Dur- als Molltonart, und

32.) Alle Septimenaccorde auf dem Hauptgrundintervalle der Dominantenharmonieen, sowohl einer Dur = als Molltonart: denn sie haben alle Gleichheits = und Aehnlichkeitsmerkmale mit einander gemein. Von den Nonen = Undezimen = und Terzdezimenaccorden in dem Folgenden.

Das Grundprincip sagt aus

Zweitens: Einige Accorde sind einander zwar nicht gleich aber ähnlich.

Zu diesen werden gerechnet:

1.) Alle Dreiklänge auf dem Hauptgrundintervalle der Hauptprimenharmonie beider Tonarten, nämlich der harten und weichen.

So ist z. B. *g e c* in *C* dur, dem *e c a* in *A* moll zwar nicht gleich, aber ähnlich, weil beide in verschiedenen Tonarten zu einerlei Grundharmonie, (nämlich der Hauptprimenharmonie) gehören, und auf einerlei Grundintervalle, (d. i. 1 oder das Hauptgrundintervall) ihren Sitz, und gleichviel Intervalle haben.

2.) Alle Septimenaccorde auf dem Hauptgrundintervalle der Hauptprimenharmonie beider Tonarten, oder welches einerlei ist, einer harten und weichen Tonart, wie

b	*g'*	*f'*	*d'*	*c'*	*a*	*e*
g	*e*	*d*	*b*	*a*	*f*	*c*
e	*c*	*h*	*g*	*f'*	*d*	*a*,
c	*a*	*g*	*e*	*d*	*b*	*f*

wovon der erste in *C* dur, der zweite in *A* moll, der dritte in *G* dur, der vierte in *E* moll, der fünfte in *D* dur, der sechste in *B* dur, der siebente in *F* moll, und also alle in die Hauptprimenharmonie gehören, und auf einerlei Grundintervalle, d. i. 1, ihren Sitz, und gleichviel Intervalle haben.

3.) Alle Nonenaccorde
4.) Alle Undezimenaccorde } mit diesen Merkmalen;
5.) Alle Terzdezimenaccorde

dabei versteht sich von selbst, daß, da sie auch eine gleiche Anzahl Intervalle haben müssen, diejenigen, welche in dem einen Accorde da sind, auch in dem andern da seyn müssen, und diejenigen, welche in dem einen fehlen, auch in dem andern ausgelassen werden müssen, wenn sie einander ähnlich seyn sollen.

6.) Alle Dreiklänge auf der Terz einer Hauptdurprimenharmonie, sind den Dreiklängen auf der Terz einer Hauptmollprimenharmonie ähnlich, aber nicht gleich. Und so auch

7.) Alle Septimenaccorde
8.) Alle Nonenaccorde } auf dem nämlichen Grundintervalle und in der nämlichen Grundharmonie.
9.) Alle Undezimenaccorde

Nach den angegebenen Merkmalen ist also jede Dursextenharmonie einer Mollsextenharmonie — eine Durquartenharmonie einer Mollquartenharmonie ähnlich; folglich sind auch die Dreiklänge, Septimenaccorde, Nonenaccorde, Undezimenaccorde und Terzdezimenaccorde daraus, welche in einerlei Grundharmonie gehören und auf einerlei Grundinter-

valle ihren Sitz, und gleichviel Intervalle haben, einander ähnlich, aber nicht gleich.

10.) Alle Nonenaccorde auf dem Hauptgrundintervalle einer Durdominantenharmonie sind den Nonenaccorden auf dem Hauptgrundintervalle einer Molldominantenharmonie ähnlich, aber nicht gleich. Ferner

11.) Alle Undezimenaccorde } mit den nämlichen Merkmalen.
12.) Alle Terzdezimenaccorde

Von den Dreiklängen und Septimenaccorden in dem Vorhergehenden.

13.) Alle Septimenaccorde auf der Terz einer Durdominantenharmonie sind den Septimenaccorden auf der Terz einer Molldominantenharmonie ähnlich, aber nicht gleich: So auch

14.) Alle Nonenaccorde } mit den nämlichen Merkmalen.
15.) Alle Undezimenaccorde

16.) Alle Septimenaccorde auf der Quinte einer Durdominantenharmonie sind den Septimenaccorden auf der Quinte einer Molldominantenharmonie ähnlich, aber nicht gleich. Ferner auch

17.) Alle Nonenaccorde mit den nämlichen Merkmalen.

Da endlich nach den angegebenen Merkmalen die Durwechseldominantenharmonie der Mollwechseldominantenharmonie, ohne ihr sonst gleich zu seyn, ähnlich ist; so müssen auch ihre einzelnen Glieder, die darinnen liegenden Dreiklänge, Septimenaccorde, Nonenaccorde, Undezimenaccorde und Terzdezi-

menaccorde, ohne einander gleich zu seyn, doch einander ähnlich seyn, wenn sie auf einerlei Grundintervalle ihren Sitz, und gleichviel Intervalle haben.

Eben dieses gilt auch von den Doppeldominantenharmonieen beider Tonarten. Hierbei und bei der Mollwechseldominantenharmonie, will ich meine Leser nur noch an dem Falle erinnern, wo die beiden Neutra zusammentreffen, um das Harte und dessen Abänderung und Gebrauch mit noch mehrerer Aufmerksamkeit zu betrachten. S. die Tabelle der Dreiklänge T) und U). Die Tabelle der Septimenaccorde Anm. 1. WW) XX).

Das harmonische Grundprincip lehrt ferner

Drittens: Einige Accorde sind einander zwar gleich, aber nicht ähnlich.

Der Dreiklang $\begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ auf dem Hauptgrundintervalle der Hauptprimenharmonie von *C* dur, (S. Tabelle der Dreiklänge A) der übrigens jedem andern Dreiklange auf dem Hauptgrundintervalle der Hauptprimenharmonie jeder andern Durtonart gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem Dreiklange auf der Terz der Dursextenharmonie dieser Tonart, K) dem auf der 1 der Dominante von *F*, dem auf der 5 der Wechseldominante von *E* moll R), dem auf der 1 der Quartenharmonie von *G* dur, dem auf der 1 der Sextenharmonie von *E* moll — weil diese Dreiklänge eine gleiche Zahl Intervalle, und diese Intervalle einerlei Abstand von einander haben:

Aber sie sind einander nicht ähnlich, da sie nicht in einerlei Grundharmonie gehören, und nicht auf einerlei Grundintervalle ihren Sitz haben.

Der Dreiklang $\begin{smallmatrix}e\\c\\a\end{smallmatrix}$ auf dem Hauptgrundintervalle der Dursextenharmonie von *C* dur, (S. Tabelle der Dreiklänge B) der übrigens jedem andern Dreiklange auf dem Hauptgrundintervalle der Sextenharmonie jeder andern Durtonart gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem Dreiklange auf dem Hauptgrundintervalle der Mollprimenharmonie von *A*, (S. B) dem auf der Terz der Mollsextenharmonie dieser Tonart (S. L) dem auf der Quinte der Durchwechseldominantenharmonie dieser Tonart, (S. R) dem auf der 5 der Dominantenharmonie von *G* dur, und dem auf der 1 der Quartenharmonie von *E* moll: aber nicht ähnlich, nach den vorher angegebenen Merkmalen.

Der Dreiklang $\begin{smallmatrix}c\\a\\f\end{smallmatrix}$ auf der 1 der Quartenharmonie von *C* dur, (S. Tabelle der Dreiklänge C) der übrigens jedem andern Dreiklange auf der 1 der Quartenharmonie jeder Durtonart gleich und ähnlich ist, ist nur gleich, dem auf der 1 der Mollsextenharmonie von *A*, dem auf der 5 der Wechseldominantenharmonie von *A* moll (S. S), dem auf der 1 der Hauptprimenharmonie von *F* dur, dem auf der 3 der Sextenharmonie von *A* moll, dem auf der 1 der Dominantenharmonie von *B* dur, und dem auf der 1 der Wechseldominantenharmonie von *Es* dur: aber nicht ähnlich.

Der Dreiklang $\begin{smallmatrix}a\\f\\d\end{smallmatrix}$ auf der 1 der Quartenharmonie von *A* moll, (S. Tab. der Dreikl. D) der übrigens jedem andern Dreiklange auf der 1 der Quartenharmonie jeder andern Molltonart gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem auf der 5 der Dominantenharmonie von *C* dur (S. Q), dem auf der 1 der Hauptprimenharmonie von *D* moll, dem auf der 1 der Sextenharmonie von *F* dur, dem auf der 3 der Sextenharmonie von *D* moll, dem auf der 5 der Wechseldominantenharmonie von *F* dur, dem auf der 3 der Hauptprimenharmonie von *B* dur: aber nicht ähnlich.

Der Dreiklang $\begin{smallmatrix}d\\h\\g\end{smallmatrix}$ auf der 1 der Dominantenharmonie von *C* dur (S. E), der sonst allen Dreiklängen auf der 1 einer Dur- und Molldominantenharmonie gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem auf der 1 der Hauptprimenharmonie von *G* dur, dem auf der 1 der Quartenharmonie von *D* dur, dem auf der 1 der Wechseldominantenharmonie von *F* dur, dem auf der 1 der Sextenharmonie von *H* moll, dem auf der 5 der Wechseldominantenharmonie von *H* moll, dem auf der 3 der Sextenharmonie von *G* dur, welcher im Absteigen statt des Dreiklangs auf der 3 der Hauptprimenharmonie von *E* moll bisweilen gebraucht wird: aber nicht ähnlich.

Der Dreiklang $\begin{smallmatrix}h\\g'\\e\end{smallmatrix}$ auf der 1 der Dominantenharmonie von *A* moll (S. F), der sonst allen Dreiklängen auf der 1 jeder Moll- und Durdominantenharmonie gleich und ähnlich

ist, w. v. ist nur gleich dem auf der 1 der Hauptprimenharmonie von *E* dur, dem auf der 1 der Quartenharmonie von *H* dur, dem auf der 1 der Sextenharmonie von *Gis* moll, dem auf der 5 der Wechseldominantenharmonie von *Gis* moll, dem auf der 3 der Sextenharmonie von *E* dur, der im Absteigen statt des Dreiklangs auf der 3 der Hauptprimenharmonie von *Cis* moll bisweilen gebraucht wird: aber nicht ähnlich.

Der Dreiklang $\begin{matrix}a\\f'\\d\end{matrix}$ auf der 1 der Wechseldominantenharmonie von *C* dur (S. G), der sonst jedem andern Dreiklange auf der 1 einer Durwechseldominantenharmonie gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem auf der 1 der Hauptprimenharmonie von *D* dur, dem auf der 1 der Quartenharmonie von *A* dur, dem auf der 1 der Sextenharmonie von *Fis* moll, dem auf der 1 der Dominantenharmonie von *G* dur, dem auf der 3 der Sextenharmonie von *D* dur, der im Absteigen statt des Dreiklangs auf der 3 der Hauptprimenharmonie von *H* moll bisweilen gebraucht wird: aber er ist ihnen nicht ähnlich.

Der Dreiklang $\begin{matrix}h\\g\\e\end{matrix}$ auf der 3 der Hauptprimenharmonie von *C* dur (S. H), welcher sonst jedem andern Dreiklange auf der 3 jeder andern Hauptprimenharmonie einer Durtonart gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem auf der 5 der Wechseldominantenharmonie von *G* dur, dem auf der 1 der Sextenharmonie von *G* dur, dem auf der 1 der Quartenharmonie von *H* moll, dem auf der 1 der Hauptprimenharmonie von *E* moll: aber ihnen nicht zugleich ähnlich.

Der Dreiklang $\begin{smallmatrix} f \\ d \\ b \end{smallmatrix}$ auf der 3 der Dominantenharmonie von C dur (S. M), der sonst jedem andern Dreiklange auf der 3 jeder andern Dur= und Molldominantenharmonie gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem auf der 3 der Wechseldominantenharmonie von *F* dur, dem auf der 5 der Dominantenharmonie von *A* moll; aber ihnen nicht ähnlich.

Der Dreiklang $\begin{smallmatrix} f' \\ d \\ b \end{smallmatrix}$ auf der 3 der Doppeldominantenharmonie von C dur (S. V), der sonst jedem andern Dreiklange auf der 3 der Doppeldominantenharmonie jeder andern Durtonart gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem auf der 1 der Hauptprimenharmonie von *H* moll, dem auf der 1 der Sextenharmonie von *D* dur, dem auf der 1 der Quartenharmonie von *Fis* moll, dem auf der 3 der Hauptprimenharmonie von *G* dur, dem auf der 5 der Dominantenharmonie von *A* dur: aber ihnen nicht zugleich ähnlich.

Eben auf die Art wird man den Dreiklang $\begin{smallmatrix} d' \\ b \\ g' \end{smallmatrix}$ auf der 3 der Doppeldominantenharmonie von *A* moll (S. W) von seines Gleichen unterscheiden, denen er aber nicht ähnlich ist.

Der Dreiklang auf der 3 der Hauptprimenharmonie von *A* moll $\begin{smallmatrix} g' \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ (S. I), ingleichen der auf der 1 der Wechseldominantenharmonie von *A* moll $\begin{smallmatrix} f \\ d' \\ b \end{smallmatrix}$ (S. T), der auf ihrer 3 $\begin{smallmatrix} a \\ f \\ d' \end{smallmatrix}$ (S. U), gehören nicht hieher, weil sie dieser Unterscheidung nicht bedürfen, auch ihres Gleichen nur in andern Mollton=

arten aber nicht zugleich in den Durtonarten haben. Sie sind deswegen in diesen Molltonarten, in der nämlichen Grundharmonie und auf dem nämlichen Grundintervalle einander so ähnlich als sie einander gleich sind; auch ist keine Gefahr, daß sie jemand in der Praxis verwechseln oder falsch behandeln werde, wie dies der Fall mit den vorher angezeigten ist, weswegen die Kenntniß der Merkmale, wodurch sie sich von einander unterscheiden, von der äussersten Wichtigkeit war.

Wenn man nun eingesehen hat, daß viele Dreiklänge einander zwar gleich aber nicht ähnlich sind, und die Merkmale genau kennt, wodurch sie sich unterscheiden, so wird man auch mit genauer Unterscheidung der Septimenaccorde so viel leichter von selbst fortkommen können, ja man wird um so viel lieber sein eignes Nachdenken darüber anstrengen, je näher man von den Vortheilen, die diese Unterscheidung gewährt, in der Folge überzeugt werden wird.

Ich will daher nur diejenigen aus der Tabelle der Septimenaccorde auswählen, welche die meiste Schwierigkeit verursachen könnten und worinnen am meisten gefehlt werden kann — und dann zeigen, daß sie zwar ihres Gleichen haben, aber einander nicht ähnlich sind; und ich darf hoffen, daß man nach diesen Mustern von allen andern Septimenaccorden die Unterscheidungsmerkmale herausbringen wird.

Der Septimenaccord auf der 1 der Sextenharmonie von C dur, $\begin{matrix} g \\ e \\ c \\ a \end{matrix}$ (S. die Tabelle der Septimenaccorde DD) der übri-

gens allen andern Septimenaccorden auf der 1 der Sextenharmonie jeder Durtonart gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem auf der Terz der Quartenharmonie von *C* dur (S. EE), dem auf der 3 der Hauptprimenharmonie von *F* dur, dem auf der 5 der Dominantenharmonie von *G* dur, dem auf der 5 der Wechseldominantenharmonie von *C* dur, dem auf der 1 der Quartenharmonie von *E* moll; indem einer so viel Intervalle hat als der andere, und diese Intervalle auch gleichweit von einander abstehn: aber sie sind einander nicht ähnlich.

Der Septimenaccord auf der 3 der Hauptprimenharmonie von *C* dur (S. Tabelle der Septimenaccorde KK) $\begin{matrix} d \\ h \\ g \\ e \end{matrix}$, der übrigens einem andern Septimenaccorde auf der 3 der Hauptprimenharmonie jeder andern Durtonart gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem auf der 1 der Sextenharmonie von *G* dur, dem auf der 1 der Quartenharmonie von *H* moll, dem auf der 3 der Quartenharmonie von *G* dur, dem auf der 5 der Dominantenharmonie von *D* dur, dem auf der 5 der Wechseldominantenharmonie von *G* dur, wegen den vorhandenen Merkmalen der Gleichheit: aber nicht ähnlich, wegen Mangel der Merkmale der Aehnlichkeit.

Der Septimenaccord $\begin{matrix} c \\ a \\ f \\ d \end{matrix}$ auf der 5 der Dominantenharmonie von *C* dur (S. TT), der sonst jedem andern Septimenaccorde auf der 5 der Dominantenharmonie jeder Dur-

tonart gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem auf der 1 der Quartenharmonie von *A* moll, dem auf der 1 der Sextenharmonie von *F* dur, dem auf der 3 der Hauptprimenharmonie von *B* dur, dem auf der 3 der Quartenharmonie von *F* dur, dem auf der 5 der Wechseldominantenharmonie von *F* dur: aber ihnen nicht ähnlich.

Der Septimenaccord $\begin{smallmatrix} f \\ d \\ h \\ g \end{smallmatrix}$ auf der 1 der Dominantenharmonie von C dur (S. MM), der übrigens jedem andern Septimenaccorde auf der 1 einer Dur- und Molltonart gleich und ähnlich ist, ist nur gleich dem auf der 1 der Wechseldominantenharmonie von *F* dur: aber nicht ähnlich.

Gleiche Bewandniß hat es mit dem Septimenaccorde $\begin{smallmatrix} d \\ h \\ g \\ e \end{smallmatrix}$, auf der 1 der Dominantenharmonie von *A* moll, welcher nur dem Septimenaccorde auf der 1 der Wechseldominantenharmonie von *D* dur gleich, aber nicht ähnlich ist.

Und endlich ist der Septimenaccord auf der Terz der Dominantenharmonie von C dur $\begin{smallmatrix} a \\ f \\ d \\ h \end{smallmatrix}$ (S. PP u. s. w.) nur gleich, dem auf der 3 der Wechseldominantenharmonie von *F* dur, und dem auf der 5 der Wechseldominantenharmonie von *A* moll, aber nicht ähnlich.

Die Merkmale der übrigen Septimenaccorde kann jeder nach vorgängigem Muster leicht selbst entdecken.

Die Grundharmonie sagt endlich aus,

Viertens: Einige Accorde sind einander weder gleich noch ähnlich.

Der verminderte Dreiklang auf der 3 der Dominantenharmonie von *C* dur oder moll $\begin{matrix} f \\ d \\ b \end{matrix}$, der übrigens dem auf der 5 der Dominante von *A* moll gleich aber nicht ähnlich ist, ist dem umgekehrten Septimenaccorde auf der 3 der Dominantenharmonie von *Fis* moll $\begin{matrix} e' \\ d \\ b \end{matrix}$ weder gleich noch ähnlich, ob es gleich dem Claviere nach, auf welchem *f* und *e'* einerlei Tasten haben, also scheint: Denn jener ist eigentlich ein Septimenaccord auf der 1 der Dominantenharmonie von *C* dur oder moll, woraus das Hauptgrundintervall weggelassen ist — und dieser ist eigentlich ein Nonenaccord auf der 1 der Dominantenharmonie von *Fis* moll, woraus das Hauptgrundintervall nebst der Quinte weggelassen ist. Beide können also einander, wegen dem Widerspruche der Merkmale, weder gleich noch ähnlich seyn.

Ferner ist dieser verminderte Dreiklang weder gleich noch ähnlich dem umgekehrten Septimenaccorde auf der 3 der Dominantenharmonie von *Es* moll $\begin{matrix} f \\ d \\ c \end{matrix}$, ob gleich beide dem Claviere nach einerlei zu seyn scheinen: denn dieser letztere ist ein Nonenaccord auf der 1 der Dominantenharmonie von *Es* moll, woraus das Hauptgrundintervall und die Quinte weggelassen ist, wodurch er zu einem Septimenaccorde wird.

Was nun von diesem verminderten Dreiklange auf der 3 der Dur- und Molldominantenharmonie gegen einen Septimen-

menaccord auf der 3 der Dominantenharmonie einer Molltonart von gleicher Gestalt, in Ansehung der Ungleichheit und Unähnlichkeit gilt, das gilt auch von allen andern verminderten Dreiklängen gleiches Ranges. Der doppelt verminderte Dreiklang auf der 3 der Wechseldominantenharmonie von *A* moll $\begin{smallmatrix}a\\f\\d'\end{smallmatrix}$, welcher wegen den nahe an einander liegenden Neutris nur in der Umkehrung gilt, (S. Tabelle der Dreiklänge) ist dem umgekehrten Septimenaccorde auf der 1 der Dominantenharmonie von *B* dur oder moll $\begin{smallmatrix}a\\f\\e\end{smallmatrix}$, weder gleich noch ähnlich: Denn jener hat Mangel an dem Hauptgrundintervalle, und diesem mangelt die Quinte; Jener gehört in eine Mollwechseldominantenharmonie und dieser in eine Dominantenharmonie. Die Claviertasten entscheiden auch hierbei nichts für die scheinbare Gleichheit. Was nun von diesen beiden Accorden in Ansehung der Ungleichheit und Unähnlichkeit gilt, das muß auch von allen ihres Gleichen gelten.

Der Septimenaccord $\begin{smallmatrix}f\\d\\b\\g\end{smallmatrix}$ auf der 1 der Dominantenharmonie von *C* dur oder moll, ist einem andern umgekehrten Septimenaccorde $\begin{smallmatrix}e'\\d\\b\\g\end{smallmatrix}$, auf der 3 der Wechseldominantenharmonie von *A* moll, weder gleich noch ähnlich, nach vorher angeführten Merkmalen. Ein Gleiches läßt sich von zwei andern Septimenaccorden von eben dem verschiedenen Range behaupten, welche drei Intervalle mit einander gemein haben.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Der Septimenaccord $\begin{matrix}a\\f\\d\\h\end{matrix}$ auf der 3 der Dominantenharmonie von *C* dur, der übrigens gleich, aber nicht ähnlich ist, dem auf der 5 der Dominantenharmonie von *A* moll, ist weder gleich noch ähnlich, dem umgekehrten Septimenaccorde auf der 3 der Doppeldominantenharmonie von *Es* moll $\begin{matrix}a\\f\\d\\c\end{matrix}$, (Vergl: mit YY.) Nicht gleich, weil die Intervalle beider nicht gleich weit von einander abstehn; nicht ähnlich, weil beide nicht in einerlei Grundharmonie gehören.

Der Septimenaccord $\begin{matrix}c\\a\\f\\d\end{matrix}$, auf der 3 der Wechseldominantenharmonie von *A* moll, welcher wegen den nahe an einander liegenden Neutris nur in der Umkehrung gilt, ist dem umgekehrten Septimenaccorde auf der 1 der Dominantenharmonie von *B* dur oder moll $\begin{matrix}c\\a\\f\\e\end{matrix}$, weder gleich noch ähnlich, ob gleich beide, wie die vorhergehenden, drei gemeinschaftliche Intervalle enthalten, welches leicht das Gegentheil zu glauben verleiten könnte. Sie sind einander nicht gleich, weil die Intervalle beider nicht gleich weit von einander abstehn; nicht ähnlich, weil beide nicht in einerlei Grundharmonie gehören, und auch nicht von einerlei Range sind.

Daß es noch eine Menge von Septimen- Nonen- Undezimen- und Terzdezimenaccorden giebt, welche einander we-

der gleich noch ähnlich sind, erhellet aus der Grundharmonie, welche aussagt, daß viele einzelne Glieder der Hauptprimenharmonie, der Sexten- und Quartenharmonie sowohl einer Dur- als Molltonart, weder den Gliedern der Dominanten-Wechseldominanten- und Doppeldominantenharmonie derselben Tonart, noch den Gliedern der Dominanten-Wechseldominanten- und Doppeldominantenharmonie einer andern Tonart, und v. v gleich und ähnlich sind. Das Register der ungleichen und unähnlichen Accorde würde also sehr groß werden. Aber, da diese jeder Leser und Lehrbegierige selbst, nach den von der Gleichheit und Aehnlichkeit angegebenen Merkmalen, leicht finden kann, auch eben keine besondere Schwierigkeiten bei der Anwendung derselben vorwalten, so übergehe ich diese, und bin zufrieden, nur diejenigen wenigen angegeben zu haben, bei deren Anwendung von Unkundigen in der Praxis am meisten gesündiget wird. Welchen Nutzen diese und die vorher vorgetragenen Lehren haben können und sollen, wird sich hoffentlich jeder uneingenommene Leser leicht selbst beantworten, zumal wenn er auch den folgenden Abschnitt, von der successiven Harmonie, seiner ganzen Aufmerksamkeit würdiget, dessen Inhalt verdeutlichen soll, daß ohne eine richtige zum Grunde gelegte successive Harmonie weder ein reiner, richtiger, tadelloser Satz überhaupt möglich ist, noch auch einzelne schöne, rührende und treffende Melodieen, welche eben davon abhangen, erfunden werden können.

IX.

Von der successiven oder componirten Harmonie.

Die successive Harmonie ist, die Verbindung der in der Grundharmonie und ihren Arten als Quell liegenden harmonischen Glieder oder Accorde, sowohl derer die in eine Tonart, als derer, die in verschiedene Tonarten gehören in einer successiven Ordnung. Dadurch unterscheidet sie sich von der Grundharmonie und sichert zugleich vor aller Confusion mit andern harmonischen Dingen.

Mannigfaltigkeit, und Einheit des Mannigfaltigen sind die wesentlichen Merkmale jeder Darstellung und mithin auch die wesentlichen Merkmale der componirten Harmonie als einer solchen. Vermöge der Mannigfaltigkeit müssen die Accorde, welche einander succediren, verschieden seyn, entweder in Ansehung der Gleichheit und Aehnlichkeit, oder als con- und dissonirende Accorde, oder als Grund- und abgeleitete Accorde, oder als Accorde aus verschiednen Tonarten u. s. w. Vermöge der Einheit müssen die verschiedenen Accorde, welche einander succediren, einen Zusammenhang haben, nach welchem ein vorhergehender Accord immer den Grund enthält, warum ihm ein anderer folgen kann. Dieser zweite muß sodann wieder den Grund enthalten, warum ihm ein dritter u. s. w. folgen kann, bis zu einem Absatze oder Schlusse.

Das Gesetz für die successive Harmonie ist daher das des Zusammenhangs oder der Continuität: Unter diesem Ge-

setz werden alle besondern Postulate mit begriffen. Gedachter Grund ist etwas Uebereinstimmendes und Vereinigendes, und besteht in einem Intervalle oder mehrern, welches oder welche zwei successive Accorde (d. i. ein Vorhergehender und Nachfolgender) mit einander gemein haben, wovon jeder Accord auf einem bestimmten Tacttheile seinen Platz erhalten muß, nämlich einer auf dem schweren Tacttheile, (thesis) wegen des ihm inhärirenden oder beigelegten Nachdrucks, der andere auf dem leichten Tacttheile, (arsis) wegen des ihm mangelnden oder entzogenen Nachdrucks.

Es giebt nämlich Accorde, denen ein Nachdruck inhärirt, und diese sind die einzelnen vollkommen dissonirenden Accorde, d. s. s. welche eine oder mehrere vollkommne Dissonanzen enthalten, dabei weder unmittelbar vor noch nach sich einen vollkommen dissonirenden Accord haben. Diese einzelnen vollkommen dissonirende Accorde erhalten deswegen ihren Platz allzeit auf dem schweren Täcttheile. S. Fig. 10. 11. 12. 15. 16. 17. u. a. Man kann sie etwa mit den langen nachdrücklichen Sylben der Worte in der Sprache vergleichen.

Auch giebt es Accorde, in welchen gar keine vollkommne Dissonanzen sich befinden, wie in den blos consonirenden und unvollkommen dissonirenden, welche sowohl auf dem schweren als leichten Tacttheile gebraucht werden können, z. B.

```
— / | o — | / — | /
c g | a f | g c | g
```

und

```
— | / o | — / | — / | —
c | g a | f g | c g | c
```

In so fern sie auf dem schweren Tacttheile gebraucht werden, wird ihnen ein Nachdruck beigelegt. Die Symmetrie oder auch der Rhythmus nebst seinen verschiedenen Formen, bestimmen den Componisten, sie bald auf dem schweren, bald auf dem leichten Tacttheile, auch wohl einerlei dergleichen Accord mehrere Täcte hintereinander auf dem schweren und leichten Tacttheile zu gebrauchen, z. B.

– – | – – | – – | ′
c c | c c | c c | g

und

′ ′ | ′ ′ | ′ ′ | –
g g | g g | g g | c

oder

– – | – || ′ ′ | ′
c c | c || g g | g u. s. w.

Wenn die blos consonirenden und die unvollkommen dissonirenden Accorde, einzelnen vollkommen dissonirenden Accorden vorher gehn oder folgen, so fallen sie auf den leichten Tacttheil, und es mangelt ihnen der Nachdruck. S. Fig. 1. 3. 6. 8. 10. 11. 12. 15. 16. 17. u. s. w. In diesem Falle kann man sie ohngefähr mit den kurzen nachdrucklosen Sylben vergleichen.

Einem vollkommen dissonirenden Accorde kann der Nachdruck entzogen, und er kann auf dem leichten Tacttheile gebraucht werden, wenn ihm entweder ein von ihm verschiedner vollkommen oder mit Nachdruck belegter unvollkommen dissonirender Accord auf dem folgenden schweren Tacttheile nachfolgt. S. Fig. 48. 58. 70. 73. 75. u. a. Oder wenn der

leichte Tacttheil, auf den er fallen sollte, noch besonders in zwei Hälften (nämlich eine schwere und leichte) getheilt wird, wovon die schwere einen vollkommen dissonirenden erhält. S. Fig. 69. und 74. Fälle, worinnen die Symmetrie vernachläßiget ist, wie F. 67. b) und 72. b) dürfen nur dann vorkommen, wann sie wiederholt, oder wann gleichviel nachfolgende Accorde auf eine ähnlich scheinende Art mit dem Vorhergehenden symmetrisch verbunden werden.

Einen blos consonirenden Accord, welchem man einen Nachdruck beigelegt hat, dadurch, daß man ihn auf dem schweren Tacttheile anwendet, kann man auch noch auf dem folgenden leichten Tacttheile als einen Nachdrucklosen brauchen a); und alsdann thut dies eben die Wirkung, als ob der Accord auf dem schweren Tacttheile ein Intervall von der dissonirenden Seite der Grundharmonie, in welche der Accord gehört, enthalten hätte, auf welchen sodann ein blos consonirender Nachdruckloser gefolgt sei b).

Beide Fälle in folgenden

	f	|	*e*	*e*	|	*d*		*f* ⌒	|	*f*	*e*	|	*d*
a)	*g*	|	*g*	*g*	|	*g*	b)	*g*	|	*g*	*g*	|	*g*
	h	|	*c*	*c*	|	*h*		*h*	|	*c*	*c*	|	*h*
	g	|	*c*	*c*	|	*g*		*g*	|	*c*	*c*	|	*g*

Aber einen blos consonirenden Accord, den man auf dem leichten Tacttheile gebraucht und als einen Nachdrucklosen aufgestellt hat, kann man nicht wieder auf dem folgenden schweren Tacttheile, ohne symmetische Folge, brauchen. In einem seltnen Falle nur würde es angehn, wenn dadurch ein besonderer characteristischer Ausdruck beabsichtiget werden sollte.

Daher wäre das vorige Beispiel a) falsch, wenn es umgekehrt würde,

f	*e*	|	*e*	*d*	|		*f*	*f*	|	*e*	*d*	
d	*c*	|	*c*	*h*	|	weil	*g*	*g*	|	*g*	*g*	falsch wäre.
g	*g*	|	*g*	*g*	|		*h*	*c*	|	*c*	*h*	
g	*c*	|	*c*	*g*	|		*g*	*c*	|	*c*	*g*	

Was von einem blos consonirenden Accorde als einem Nachdrucklosen gilt, das gilt auch von einem nachdrucklosen unvollkommen dissonirenden Accorde.

Bei Beobachtung der schönen Stellung der Accorde auf den ihnen zukommenden Tacttheil, wird Symmetrie, Congruenz, Gleichförmigkeit, Numerosität der successiven Harmonie — und mit einem Worte, harmonische Haltung bewirkt; und das Gegentheil, namentlich Einförmigkeit, Unförmigkeit und harmonischer Wirrwarr vermieden.

Dies im Allgemeinen. Nun zu dem Besondern.

Die Accorde, welche successiv verbunden werden, sind entweder aus den verschiednen Arten der Grundharmonie einer einzigen Tonart, oder zweier verschiednen Tonarten. Es muß also gezeigt werden, was das Gesetz der Continuität in beiden Fällen fordert, oder 1.) wie die Accorde aus den verschiednen Arten der Grundharmonie einer einzigen Tonart zusammenhangen, und, wenn dieser Zusammenhang feste steht, 2.) wie die successiven Accorde aus verschiednen Tonarten, und also die Tonarten selbst zusammenhangen: weil, wenn man nun in einer andern Tonart ist, jene erste Verbindung der successiven Accorde gilt, so lange man darinnen bleibt.

Was die successiven Accorde aus einer einzigen Tonart betrifft, so postulirt der Zusammenhang insbesondere A) daß man, so lange man in dieser Tonart ist und bleibt, nur diejenigen Accorde darinnen anwenden soll, die in der Hauptprimenharmonie, Sextenharmonie, Quartenharmonie, Dominantenharmonie, Wechseldominantenharmonie und Doppeldominantenharmonie dieser Tonart enthalten sind; denn diese gehören ihr nur allein an. Dies Postulat versteht sich von selbst, und bedarf keiner weitern Erwähnung. B) Daß die successiven Accorde innerhalb einer Tonart, entweder ein oder zwei Intervalle von der consonirenden oder auch dissonirenden Seite ihrer Grundharmonie mit einander gemein haben müssen. C) Daß man, so lange man in dieser bestimmten Tonart bleibt, nur diejenigen Accorde verschiedner Arten der Grundharmonie auf einander folgen lasse, worinnen die Consonanzen des vorhergehenden in einerlei Lage zu Dissonanzen des ihm folgenden Accords, oder die unvollkommnen Dissonanzen des vorhergehenden in einerlei Lage zu vollkommnen Dissonanzen des ihm folgenden Accords werden: Aber nicht umgekehrt. Daher sind folgende Beispiele falsch, und empören Gehör und Gefühl

f	*f*	*c*	*c*	*g*	*g*	*g*	*e*	*e*	*e*
b	*c*	*f'*	*g*	*e*	*e*	*e*	*a*	*a*	*a*
g	*a*	*d*	*e*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*	*c*
g	*f*	*d*	*c*	*c*	*a*	*c*	*a*	*f*	*a*

indem hier die Dissonanzen die Veränderung der Lage in dem folgenden Accorde schlechterdings nothwendig machen. Bei den successiven Accorden aus verschiedenen Tonarten von ent=

fernter Verwandtschaft leidet dies eine Ausnahme mit den unvollkommen dissonirenden Accorden aus der Dominanten- und Wechseldominantenharmonie, in so fern sie zu Mittelaccorden dienen, welches an seinem Orte vorkommen wird. D) Daß bei den successiven Accorden aus verschiedenen Arten der Grundharmonie einer Tonart, deren dissonirende Seite keinem unvollkommen dissonirenden Accorde vom zweiten Range derselben Tonart gleicht, die vollkommen dissonirenden Accorde nur in so fern gebraucht werden können, als ihre vollkommnen Dissonanzen in dem vorhergehenden Accorde unter consonirender oder unvollkommen dissonirender Gestalt, als Grund, warum sie folgen können, schon vorgekommen sind. Vergl. mit den Beispielen. Die successiven Accorde aus einerlei Art der Grundharmonie, deren dissonirende Seite für sich einem unvollkommen dissonirenden Accorde vom zweiten Range aus derselben Tonart gleicht, geht dieses Postulat nichts an, weil der Grund ihrer Succession ihr gemeinschaftliches Grundintervall ist. So ist z. B. die dissonirende Seite der Hauptprimenharmonie von $\bar{c}$ gleich dem unvollkommen dissonirenden Accorde vom zweiten Range von g' aus derselben Tonart. — So ist ferner die dissonirende Seite der Doppeldominantenharmonie von $\bar{c}$ gleich dem unvollkommen dissonirenden Accorde vom zweiten Range aus der Wechseldominantenharmonie derselben Tonart. — Der zweite kann also dem ersten, wegen des gemeinschaftlichen Grundintervalls ohne Anstand folgen, wie hier ersichtlich ist:

e	f	e	e	d	e	d	d	e
c	b	c	c	b	c	c	b	c
g	g	g	g	g	f'	g	—	g
c	c	c	c	g	—	—	—	c

Nach dem Vorausgesetzten soll also gezeigt werden: 1.) wie die Accorde aus den dreierlei Arten der Primenharmonie einer Tonart mit einander zusammenhangen; 2.) wie die Accorde aus den dreierlei Arten der Dominantenharmonie einer Tonart zusammenhangen; 3.) und 4.) wie die Accorde jeder Art der Primenharmonie einer Tonart, mit den Accorden jeder Art der Dominantenhatmonie derselben Tonart zusammenhangen, wobei v. v. zugleich mit entschieden wird, wie die Accorde jeder Art der Dominantenharmonie einer Tonart, mit den Accorden jeder Art der Primenharmonie derselben Tonart zusammenhangen. Und dieß soll in kurzen Regeln geschehn.

Das Erste betreffend:

Reg. *I.*) Ein Accord aus der Hauptprimenharmonie einer Tonart kann einem Accorde aus der Sextenharmonie derselben Tonart vorhergehn, aber nicht folgen; ausser unter sehr eingeschränkter Bedingung.

Vorhergehn — den Postulaten *B C D* gemäß. Nicht folgen — denselben zuwider.

Die einzige Ausnahme findet nur bei den verschiednen Accorden auf der consonirenden Seite beider Arten der Grundharmonie statt,

e	e	g	f
c	c	c	c
g	a	g	a
c	a	e	f
—	o	—	—
c	a	c	f

weil es keinem Postulat zuwider ist; die dabei bemerkte Monotonie aber mißfällt allezeit.

Reg. *II.*) Ein Accord aus der Hauptprimenharmonie einer Tonart, kann einem Accorde aus der Quartenharmonie derselben Tonart vorhergehn und folgen — den Postulaten *B C D* gemäß.

Reg. *III.*) Ein Accord aus der Sextenharmonie einer Tonart, kann einem Accorde aus der Quartenharmonie derselben Tonart vorhergehn — den Postulaten *B C D* gemäß: aber nicht folgen — denselben zuwider.

Die schon erwähnte Ausnahme betrift nur die consonirenden Accorde aus beiden Arten der Grundharmonie

c	*c*	*e*	*d*	*d*	—	*c*
g	*a*	*a*	*a*	*g*	—	*g*
e	*f*	*e*	*f'*	*g*	—	*e*
c	*f*	*c*	*c*	*c*	*b*	*c*
–	–	‿	''	'	'	–
c	*f*	*a*	*d*	*g*	*g*	*c*

weil sie keinem Postulat zuwider ist.

Das Zweite betreffend.

Reg. *I.*) Ein Accord aus der Dominantenharmonie einer Tonart kann einem Accorde aus der Wechseldominanten- und Doppeldominantenharmonie derselben Tonart vorhergehn und folgen, mehrmals gedachten Postulaten gemäß.

Hierzu drei Beispiele:

1) g′ d″ | d′/g g′ | c̄ ||

2) g′ d′/g | g′ c̄ ||.

3) c̄ g′ | d″ g′ | c̄ ||

In 1) geht ein Accord aus der Dominantenharmonie von C dur, einem Accorde aus der Wechseldominantenharmonie derselben Tonart vorher, und in 3) folgt er darauf.

In 2) geht ein Accord aus der Dominantenharmonie von C dur, einem Accorde aus der Doppeldominantenharmonie derselben Tonart vorher, und in 1) und 2) folgt er darauf. Durch diese Regel ist zugleich mit bestimmt, daß ein Accord aus der Wechseldominantenharmonie einer Tonart, einem Accord aus der Dominantenharmonie derselben Tonart vorhergehn 1) und folgen kann 3). Ferner: daß ein Accord aus der Doppeldominantenharmonie einer Tonart, einem Accorde aus der Dominantenharmonie derselben Tonart vorhergehn und folgen kann 2).

Reg. II.) Ein Accord aus der Wechseldominantenharmonie einer Tonart kann einem Accorde aus der Doppeldominantenharmonie derselben Tonart vorhergehn, aber nicht folgen, laut der Postulate.

Denn, wenn ein solcher folgte, so würde eine vollkommne Dissonanz des vorhergehenden Accords in einerlei Lage zur

Consonanz in den folgenden, wie in diesem Beispiele, welches übrigens überhaupt falsch ist.

g	*f'*	*f'*	*g*	—		*e*
h	*c*	*c*	*c*	*h*		*c*
g	*a*	*a*	*g*	*g*		*g*
g	*g*	*d*	*g*	—		*c*

Nach eben dieser Regel kann, umgekehrt, ein Accord aus der Doppeldominantenharmonie einer Tonart, einem Accorde aus der Wechseldominantenharmonie derselben Tonart folgen, aber nicht vorhergehn.

Das Dritte und Vierte betreffend.

Reg. *I.*) Ein Accord aus der Hauptprimenharmonie einer Tonart kann einem Accorde aus der Dominantenharmonie derselben Tonart vorhergehn und folgen, den Postulaten *B*, *C*, *D* gemäß.

Reg. *II.*) Ein Accord aus der Hauptprimenharmonie einer Tonart kann einem Accorde aus der Wechseldominantenharmonie derselben Tonart vorhergehn, aber nicht folgen. Vorhergehn: den Postulaten *B*, *C*, *D* gemäß. Nicht folgen: den nämlichen Postulaten zuwider.

Reg. *III.*) Ein Accord aus der Hauptprimenharmonie einer Tonart, kann einem Accorde aus der Doppeldominantenharmonie derselben Tonart weder vorhergehn, noch folgen — den Postulaten zuwider.

Reg. *IV.*) Ein Accord aus der Sextenharmonie einer Tonart kann einem Accorde aus der Dominantenharmo-

nie derselben Tonart vorhergehn und folgen, in so fern es gedachten Postulaten nicht zuwider ist.

Reg. *V.*) Ein Accord aus der Sextenharmonie einer Tonart kann einem Accorde aus der Wechseldominantenharmonie derselben Tonart vorhergehn, aber nicht folgen — laut der Postulate.

Reg. *VI.*) Ein Accord aus der Sextenharmonie einer Tonart kann einem Accorde aus der Doppeldominantenharmonie derselben Tonart weder vorhergehn, noch folgen — gedachten Postulaten zuwider.

Reg. *VII.*) Ein Accord aus der Quartenharmonie einer Tonart kann einem Accorde aus der Dominantenharmonie derselben Tonart vorhergehn, aber nicht folgen.

Reg. *VIII.*) Ein Accord aus der Quartenharmonie einer Tonart kann einem Accorde aus der Wechseldominantenharmonie derselben Tonart vorhergehn, aber nicht folgen.

Reg. *IX.*) Ein Accord aus der Quartenharmonie einer Tonart, kann einem Accorde aus der Doppeldominantenharmonie derselben Tonart weder vorhergehn, noch folgen. Alles dies, laut gedachter Postulate.

Da ferner die Accorde aus verschiednen Arten der Grundharmonie auch von verschiednem Range sind, und in dieser Beziehung auch unter den angegebenen Postulaten stehen müssen; so ist leicht zu erachten, daß die Accorde aus den Arten der Primenharmonie vom zweiten Range, in so fern sie vollkommne Dissonanzen enthalten, denen vom ersten Range vor-

hergehen müssen; und daß die Accorde aus den Arten der Dominantenharmonie vom dritten Range denen vom zweiten und ersten, die vom zweiten Range aber denen vom ersten vorhergehen müssen, in so ferne sie vollkommne Dissonanzen enthalten: denn umgekehrt würde wider die Postulate gesündiget. Wenige Fälle, wo dieses nicht geschieht, sind ausgenommen, wie

c	b	a	g	f	e
e	g	c	b	d	g
c	e	f	g	b	c
c̄	c̄	f̄	g'	g'	c̄

Die Tonarten welche, und welcher Accorde mit einander verbunden werden, sind entweder von der nächsten Verwandtschaft, oder von entfernter Verwandtschaft. Die Tonarten, welche zunächst mit einander verwandt sind, haben die mehrsten Intervalle mit einander gemein; die von entfernter Verwandtschaft haben der Intervalle weniger und weniger mit einander gemein. Die Tonarten von der nächsten Verwandtschaft lassen sich durch die Accorde aus der Dominantenharmonie vom ersten und zweiten Range leicht verbinden, wenn man nur von der schicklichsten Art der Grundharmonie der erstern Tonart ausgeht. Denn wenn man von einer Tonart aus- und in eine andere zunächst verwandte übergeht, so muß man nicht just von der Hauptprimenharmonie, sondern man kann auch, wenn sichs besser schickt, eben sowohl von der Sexten- Quarten- Dominanten- und Wechseldominantenharmonie der erstern Tonart ausgehn, und alsdann

dann einen Accord aus der Dominantenharmonie derjenigen Tonart, in welche man ausweichen will, folgen lassen, welchem auch wohl bisweilen ein Accord aus der zu ihr gehörigen Wechseldominantenharmonie vorhergehen kann. Z. B.

Aus $\bar{c}$ und den zu ihr gehörigen Arten der Grundharmonie	durch die Dominante	von, und also in
c , a oder g	' — d	- — g
' '' g oder d	'. — b	c — e
- c f oder a	' — c	- — f
c - a oder f	'. — a	c — d
c ' a oder g	'. — e	c — a

So auch

Aus $\mathring{a}$ und den zu ihr gehörigen Arten der Grundharmonie	durch die Dominante	von, und also in
- c f oder d	' — g	- — c
- c f — d	'. — a	c — d
c c a 1 — a 4	'. — b	c — e
c - a — f	' — c	- — f
c c a — d	' — d	- — g

Oder auf eine andere Art, bei welcher ein Accord aus der Wechseldominantenharmonie einem Accorde aus der Dominantenharmonie derjenigen Tonart, in welche man ausweichen will, vorhergeht:

Aus $\bar{c}$	durch	in
- c 1 —	Ø f' — b'.	c e
- f 4 —	Ø b — e'.	c a
- c 1 —	'' a — d'	- g

So auch

Aus a c	c		durch		in	c̄
	a 1	—		d″ g′		c
	c̄					
	f 6	—		g″ c′		f
	c					c̄
	a 1	—		a″ d′		g
	c			Ø ,·		c
	a 1	—		f' b′		e

Aber ohne die Dominantenharmonie kann man schlechterdings in keine Tonart kommen, oder das Gefühl davon fixiren.

Bei den successiven Accorden aus verschiednen Tonarten von der nächsten Verwandtschaft postulirt also der Zusammenhang entweder

A) daß der vorhergehende Accord aus der vorhergehenden Tonart, mit dem folgenden Accorde aus der folgenden Tonart ein Intervall von der consonirenden Seite ihrer Dominantenharmonie (ohne welche man nicht hineinkommen kann) gemein haben muß; welches auch bei dem letztern, in so fern er ein unvollkommen dissonirender Accord vom zweiten Range seyn sollte, nur subintelligirt und also auch weggelassen werden kann.

Z. E.	e	e e	e	e	e f	e
	c ⌒	c h	c	c ⌒	c d	c
	c	a g'	a	c	a g'	a
	c̄	c ,·	c	c̄	c ,·	c
	c	a e	a	c	a e	a

Bei dem ersten Exempel ist das gemeinschaftliche Intervall von der consonirenden Seite, das *e*, vorhanden; bei dem zweiten Exempel ist es in dem unvollkommen dissonirenden Accorde vom zweiten Range nur subintelligirt und weggelassen.

Oder es postulirt der Zusammenhang

B) daß der vorhergehende Accord aus der vorhergehenden Tonart, mit dem folgenden unvollkommen dissonirenden Accorde aus der Wechseldominantenharmonie der folgenden Tonart, die meisten Intervalle gemein haben muß, auf welche sodann die Dominante, (ohne welche man nicht hineinkommen kann) folgen muß. Z. B.

e	e	e	d'	e	‖	e	e	e	d'	e
c	a'	b	b	b	‖	a	a'	b	b	b
g	c	f'	f'	g	‖	c	c	f'	f'	g
c	c	b	b	e	‖	c	c	b	b	e
–	Ø						Ø			
c	f	b	b	e		a	f	b	b	e

g	a	a	a	g'	a	‖	c	c	c	b	c
e	f	d'	e	e	e	‖	a	a	g	g	g
c	c	f	b	b	c	‖	e	d	d	f	e
c	f	f	e	e	a	‖	a	f'	g	g	c
–	–	Ø									–
c	f	b	e	e	a		a	d	g	g	c

Die successiven Accorde aus verschiednen Tonarten von der nächsten Verwandtschaft und diese Tonarten selbst richtig zu verbinden, hat also keine grose Schwierigkeit, wenn man von der schicklichsten Art der Grundharmonie der ersten Tonart ausgeht; wo dieses nicht geschieht, da ist die Verbindung schlecht und hart. Z. B. wie hier:

c	b	b	‖		c	c	b	b
g	a	g	‖	oder	g	a	a	g
e	f'	e	‖		e	f'	f'	e
[illegible]	d'	e	‖		c	d'	—	e

Gleiche aber unähnliche consonirende Accorde aus den Primenharmonieen beider Tonarten, sowohl der, aus welcher, als der, in welche man geht, können ohnehin auf einander folgen, dürfen aber, als solche, nicht auf einerlei Tacttheile gleichsam von einander verschlungen werden, wenn das Gehör nicht beleidiget werden soll. Im guten Falle muß sodann gleich ein Accord aus der Dominantenharmonie der folgenden Tonart, ohne welche man nicht hineinkommen und das Gefühl davon fixiren kann, folgen. Z. B.

$\bar{c}$ als 1 von $\bar{c}$ hernach c als 4 von $\bar{g}$ worauf d'
$\breve{a}$ als 6 von $\bar{c}$ hernach $\breve{a}$ als 4 von $\breve{e}$ —— h'
$\bar{f}$ als 4 von $\bar{c}$ hernach $\bar{f}$ als 6 von $\breve{a}$ —— e'

Aber

$\bar{c}$ als 1 von $\bar{c}$ und zugleich als 4 von $\bar{g}$ 1
$\breve{a}$ — 6 — — — —— — 4 — $\breve{e}$ 1
$\bar{f}$ — 4 — — — —— — 6 — $\breve{a}$ 1

auf einerlei Tacttheile von einander verschlungen, empört Gehör und Gefühl. Diese werden nur dann befriediget, wenn beide gleiche aber unähnliche Accorde auf einander folgen, so, daß der erste auf den schweren, und der zweite auf den leichten Tacttheil kommen; oder es muß jeder einen ganzen Tact dauern, gemeiniglich alsdann, wann der erste einen Rhythmus endiget, und der zweite einen neuen beginnt.

Es ist gar ein groser Unterschied, ob auf einen consonirenden Accord aus den Arten der Primenharmonie derjeni-

gen Tonart, von der man ausgeht, sogleich die Dominante derjenigen Tonart, in welche man geht, folgt; oder ob ein dem ersten gleicher aber unähnlicher consonirender Accord aus einer andern Tonart an jenes Stelle tritt, und ihn, der nur allein rechtmäßiger Weise hingehört, verschlingt. Denn in beiden Fällen nimmt die Melodie einen andern Gang, und zwar den, der ihr von der Tonart vorgeschrieben wird; mithin würde im letztern Falle ein Sprung wahrgenommen werden, der den Zusammenhang verdunkelte. Aber, wenn erst der zur vorhergehenden Tonart gehörige consonirende Accord auf dem schweren Tacttheile, und nach ihm, der ihm gleiche aber unähnliche aus der folgenden Tonart auf dem leichten Tacttheile erscheint, und auf den Accord aus der Dominantenharmonie dieser folgenden Tonart hinleitet, so ist dies ein ganz anderer Fall, womit Gehör und Gefühl durchaus zufrieden sind und seyn können.

Bei grosen musikalischen Werken von erhabnem und pathetischen Character bindet man sich nun nicht mehr daran, nur allein bei der Haupttonart und den mit ihr zunächst verwandten Tonarten zu bleiben; sondern man erweitert seinen Spielraum, sobald es der Ausdruck erfordert oder leidet, und weicht in Tonarten aus, welche mit der Haupttonart oft in sehr entfernter Verwandtschaft stehn. Dies darf nun ebenfalls nicht anders als dem Zusammenhange gemäß geschehn, worüber die Belehrung nicht ausbleiben darf. Hier ist sie.

Bei den successiven Accorden aus verschiednen Tonarten von entfernter Verwandtschaft erfordert der Zusammenhang

Einen Mittelaccord, welcher zwei entfernte Tonarten näher zusammenbringt.

Dieser Mittelaccord ist nun entweder consonirend, oder dissonirend, wovon die Merkmale genau bestimmt werden müssen, um einen solchen Mittelaccord nicht lange zu suchen und jedesmal sogleich bei der Hand zu haben.

Die Merkmale des consonirenden Mittelaccords sind folgende. Er muß entweder

a) aus der Dominantenharmonie einer Tonart von der nächsten Verwandtschaft seyn, eine Consonanz mit dem vorhergehenden Accorde gemein haben, und das Gefühl der Wechseldominantenharmonie von der folgenden Tonart erregen, auf welchen ein Accord aus der ihr angehörigen Dominante folgt, oder

b) als ein Accord aus einer Tonart von entfernter Verwandtschaft, die zwei vollkommnen Consonanzen mit dem vorhergehenden Accorde gemein haben, so, daß nur derselben Terz verändert werden darf.

Erklärung dieses consonirenden Mittelaccords durch Beispiele.

c	b	b	b	c²	b	b	a
g	g	f′	g³	a	a	g′	a
e	d	b	e	e	e	ed	c′
c	g	d′	e	a	e	e	n
c̄	g′	b′	e′	ā	e′	e′	ā

Hier ist der dritte Accord b′ der consonirende Mittelaccord. Er ist ein Accord aus der Dominantenharmonie von e und

daher von der nächsten Verwandtschaft mit c̄; zugleich hat er ein Intervall von der consonirenden Seite, eine Consonanz, mit dem vorhergehenden Accorde gemein, als Grund, warum er jenem nachfolgen kann; und endlich erregt er das Gefühl der Wechseldominantenharmonie von ā dessen Dominantenharmonie e′ ist, welche richtig auf die gefühlte Wechseldominante b′ folgt, und also ins ā führt. Ferner

c	b	b	c'	d	d	c'	d
g	g	b	ag	f'	g	g	f'
e	d	e	e	d	e	e	d
c	g	g'	a	d	a	a	d

Hier ist der dritte Accord e der befragte consonirende Mittelaccord. Er ist aus der Dominantenharmonie von a und daher von der nächsten Verwandtschaft mit c̄; zugleich hat er eine Consonanz mit dem vorigen Accorde gemein, als Grund, warum er jenem folgen kann; und dann erregt er das Gefühl der Wechseldominantenharmonie von d̄, dessen Dominante a′ ist, welche sogleich auf diese gefühlte Wechseldominante folgt und also in d̄ führt.

Erklärung des consonirenden Mittelaccords der zweiten Art durch Beispiele.

g	g	f	f	g
e	e,	e,	d	e,
c	c	c	b	b
c	c	a,	b	e,

In diesem Beispiele ist der zweite Accord c der consonirende Mittelaccord, von entfernter Verwandtschaft mit c̄. Er

hat die zwei vollkommnen Consonanzen mit dem Vorhergehenden gemein, als Grund, warum er ihm folgen kann, und es ist nichts als die grose Terz in eine kleine verändert worden. Auf ihn folgt sogleich die Dominantenharmonie b́ von ē, , (und der Symmetrie wegen aus derselben zuerst ein Accord vom dritten, und alsdann einer vom ersten Range) welche ins ē, führt.

Eben so leicht würde man mit diesem Mittelaccorde in die Tonarten ā, f̆, b̄, ğ und in c̆ ohnehin kommen können. Die Verwandtschaft leuchtet ein.

	g g		a a,	⌒	a, g		a,
Ferner	e e		f f		f e,		e,
	c c		c c		d, d,		c
	c c		f f		b e,		a,

Hier ist der vierte Accord f̆ der consonirende Mittelaccord. Er hat mit dem vorhergehenden f̄ aus der Quartenharmonie von c̄ die zwei vollkommnen Consonanzen gemein, als Grund, warum er ihm folgen kann. Auf ihn folgt sodann die Dominantenharmonie é, von a, , (und der Symmetrie wegen aus derselben zuerst ein Accord vom dritten, und alsdann einer vom ersten Range) die sonst nirgends hin als ins ā, führen kann.

Durch diesen Mittelaccord würde man auch ins d̄, b̆ ē, c̆ und ins f̆ ohnehin übergehen können.

Es kann also auf die consonirende Seite jeder Durprimenharmonie, bei Veränderung der grosen Terz in eine kleine, die consonirende Seite der entfernten Mollprimenharmonie folgen, weil beide die zwei vollkommnen Consonanzen mit einander gemein haben, welches ihren Zusammenhang begründet. Z. B.

—	◡	‖	—	◡	
c	c	‖	f	f	
—	◡	‖	—	◡	
d	d	‖	g	g	
—	◡	‖	—	◡	
e	e	‖	a	a	u. s. w.

Dies Verfahren findet auch bei der consonirenden Seite einer Dominantenharmonie statt. Z. B.

,	◡	‖	,	◡	
c	c	‖	f	f	
,	◡	‖	,	◡	
d	d	‖	g	g	
,	◡	‖	,	◡	
e	e	‖	a	a	u. s. w.

Auf die consonirende Seite einer jeden Mollprimenharmonie aber, kann nur bei Veränderung der kleinen Terz in eine grose, die consonirende Seite einer Molldominantenharmonie folgen. Z. B.

◡	,.	|	◡	‖	◡	,	|	◡
c	c	|	f	‖	f	f,	|	b
◡	,.	|	◡	‖	◡	,.	|	◡
d	d	|	g	‖	g	g	|	c
◡	,.	|	◡	‖	◡	,.	|	◡
e	e	|	a	‖	a	a	|	d

Diese consonirende Seite einer Molldominantenharmonie kann aber auch das Gefühl von der Wechseldominanten-

harmonie einer Durtonart erregen, und in so fern kann die zu ihr gehörige Dominante darauf folgen, und in ihre eigne Durtonart führen. Z. B.

$\overset{\smile}{c}$	c''	f'	f'	$\bar{b}$	$\overset{\smile}{f}$	f''	b'	b'	$\bar{e}$,
$\overset{\smile}{d}$	d''	g'	g'	$\bar{c}$	$\overset{\smile}{g}$	g''	c'	c'	$\bar{f}$
$\overset{\smile}{e}$	e''	a'	a'	$\bar{d}$	$\overset{\smile}{a}$	a''	d'	d'	$\bar{g}$

Der Symmetrie wegen, müssen hier aus der Dominantenharmonie zweierlei Accorde von verschiedenem Range, oder ein vollkommen- und unvollkommen dissonirender Accord mit einander verbunden werden.

Was nun der consonirende Mittelaccord nicht ausrichten kann, das wird der dissonirende bewürken können. Die Merkmale des dissonirenden Mittelaccords sind folgende:

a) Er muß ein unvollkommen dissonirender Accord aus der Dominanten- oder Wechseldominantenharmonie der vorhergehenden oder zunächst mit ihr verwandten Tonart vom ersten oder zweiten Range seyn, und zugleich

b) mit dem nachfolgenden Accorde aus der entfernten Tonart, die characteristischen Intervalle aus deren Dominanten — Wechseldominanten- auch wohl Doppeldominantenharmonie auf eine nahe oder entfernte Weise gemein haben.

Hierbei äussert sich nun oft der Fall, daß eine unvollkommne Dissonanz des vorhergehenden Accords in einerlei Lage zur Consonanz in dem folgenden Accorde wird, welches

in der neuen Musik bei dem Uebergange in eine entfernte Tonart recht wohl erlaubt und etwas ganz Gemeines ist, wie die häufigen Beispiele aus den Werken würdiger Meister, welche hier meistentheils aufgestellt sind, beweisen.

Nun folgt auch die Erklärung des dissonirenden Mittelaccords durch Beispiele. Es sei also folgendes, mit einem dissonirenden Mittelaccorde vom ersten Range, aufgestellt:

e	f	e'	f'	f'	f'
c	d	d	d	c'	d
c	b	b	b	a'	b
c	g	g	f'	f'	b
—	'	∅	'.	'.	◡
c	g	c'	f'	f'	b

Hier ist aus *C* dur in *H* moll ausgewichen worden. Der zweite Accord ist der dissonirende Mittelaccord, welcher die beiden entfernten Tonarten näher zusammen bringen soll. Dieser Accord ist aus der Dominantenharmonie der vorhergehenden Tonart vom ersten Range, hat mit dem nachfolgenden Accorde aus der entfernten Tonart und deren Wechseldominantenharmonie die characteristischen Intervalle, das eine (*g*) auf eine nahe, und das andere (*f* verwandelt in *e'*) auf eine entfernte Weise gemein. Beide können diesem Grunde nach auf einander folgen, doch, darf der erste nicht von dem zweiten verschlungen werden. Auf diese Wechseldominante *c'* (∅) folgt sodann die Dominante *f'* ('.) mit zwei verschiednen Accorden, welche ins *b* (◡) führt.

Dieser Succession g c' | f' f' | b

ist gleich u. ähnlich d g' | c' c' | f'

und auch a d' | g' g' | c' nebst andern, die jeder leicht selbst finden kann.

Ein anderes Beispiel mit einem dissonirenden Mittelaccorde vom zweiten Range aus eben dieser Durdominantenharmonie sei folgendes:

g	a	a	b	b	a,	a,	g,
e	f	f	f	e,	e,	d	e,
e	d	d	d	e,	f	f	b
c	b	c,	ba,	g,	f	f	e,
c	g	f b	b	e,	b	b	e,

Hier ist aus C dur ins Es moll ausgewichen worden. Der dissonirende Mittelaccord ist ein Accord vom zweiten Range aus der Dominantenharmonie von c. Dieser hat zugleich mit dem nachfolgenden Accorde aus der entfernten Tonart e. und deren Doppeldominantenharmonie, die characteristischen Intervalle, theils auf eine nahe (a) theils auf eine entfernte Weise (b temperirt in c,) gemein. Der zweite kann also aus diesem Grunde dem ersten nachfolgen, aber die Elision findet nicht statt.

Dieser Succession

	'		
'	f	'.	c
g	b	b	e,

ist gleich und ähnlich

	'		
'	g	'.	c
a	c	c	f

und auch

	'		
'	a	'.	ω
b	d	d	g

nebst andern mehr, die jeder leicht selbst finden kann.

Nun fragt sichs: Ob denn auch ein vollkommen dissonirender Accord vom dritten Range aus der Dominanten- und Wechseldominantenharmonie einer Durtonart einen solchen Mittelaccord abgeben könne? Dies läßt sich, nach dem Vorausgesetzten an einem gegebenen Beispiele nicht anders als verneinend beantworten

c	c	|	c	c	|	c	b ⌒	b	a	| b
g	a	|	a	a	|	a	b	c	c	| b
e	e	|	f	f	|	f	f	e,	e,	| d
c	a	|	f	d	|	d	d	e,	f	| b

Einmal kann die von der Mannigfaltigkeit postulirte Verschiedenheit der Accorde nicht gefühlt, nicht wahrgenommen werden: denn der fünfte Accord auf dem schweren Tacttheile scheint mit dem vorhergehenden vierten auf dem leichten Tacttheile ganz einerlei zu seyn. Monotonie! Ferner soll der vierte als Mittelaccord nur ein unvollkommen dissonirender Accord seyn, und er ist vollkommen dissonirend; Nebenher bleiben die beiden vollkommnen Dissonanzen des vierten, auch in den folgenden fünften vollkommne Dissonanzen, ohne daß ihre Lage verändert wird; Endlich hat dieser Mittelaccord

mit dem folgenden nicht beide characteristische Intervalle aus der Dominanten = Wechseldominanten = oder Doppeldominantenharmonie gemein, sondern er ist selbst aus der Hauptprimenharmonie derjenigen Tonart, in welche der Uebergang doch vermittelt werden soll, welche Hauptprimenharmonie ohne vorhergegangene Dominantenharmonie nicht vorkommen, oder vielmehr, als Hauptprimenharmonie nicht gefühlt werden kann. Daraus erhellet die Unförmigkeit dieser successiven Harmonie im vorigen Beispiele.

Gesetzt aber auch, daß dem Postulat der Mannigfaltigkeit eine Genüge geleistet würde, wie in nachstehendem Beispiele,

c̄	*c̄*	*c*	*c*	*c*	*b*	*b*
g	*a*	*ä*	*ä*	*a,*	*a,*	*g*
ē	*e*	*f*	*f*	*f*	*f*	*e,*
c̄	*a*	*f*	*d*	*ḋ*	*ḋ*	*es*

so wäre doch der vierte Accord, als Mittelaccord ein vollkommen dissonirender; auch hätte er nur ein characteristisches Intervall *d* mit dem nachfolgenden unvollkommen dissonirenden Accorde gemein: denn das zweite *a*, kommt erst in dem folgenden hinzu; und wenn auch endlich der vollkommen dissonirende Accord auf seinen ihm gehörigen schweren Tacttheil gestellt würde, (welches hier eben falsch ist) so könnte dennoch die Unförmigkeit nicht weggeschafft und dem Mangel an Symmetrie nicht abgeholfen werden, wodurch das Gehör und Gefühl immer auf eine sehr unangenehme Weise erschüttert wird.

Durch die Beispiele mit einem dissonirenden Mittelaccorde vom ersten und zweiten Range aus der Durdominan-

tenharmonie, ist zugleich mit erklärt, wie man mit einem unvollkommen dissonirenden Accorde vom ersten und zweiten Range aus der Wechseldominantenharmonie einer Durtonart als Mittelaccorde verfährt, nämlich auf einerlei Weise; wovon der Grund hell einleuchtet.

Mit einem unvollkommen dissonirenden Accorde vom ersten Range aus einer Molldominantenharmonie als Mittelaccorde, verfährt man zwar auch, wie mit einem unvollkommen dissonirenden vom ersten Range aus einer Durdominantenharmonie: Aber da die Entfernung beider Tonarten, welche verbunden werden sollen, so groß ist; so muß Gehör und Gefühl durch einen Kunstgriff getäuscht werden, so, daß die Vorstellung von der vorigen Molltonart dunkler wird, und der grose Abstand beider Tonarten nicht so genau bemerkt werden, und keine widrige Würkung hervorbringen kann. Dieser Kunstgriff aber besteht darinnen: Man lasse die consonirende Seite dieser Molldominantenharmonie, vor diesem Mittelaecorde und seinem Nachfolger, einen ganzen Tact lang hören, (um die Vorstellung von der Molltonart zu verdunkeln; denn die consonirende Seite von der Dominantenharmonie einer Dur- und Molltonart sind sich gleich und ähnlich) ehe man diesen Mittelaccord und seiner Nachfolger, die beide zusammen ebenfalls (der Symmetrie wegen) einen ganzen Tact einnehmen müssen, erscheinen läßt; z. B.

c	b	—	d	c''	d'	d'	d'
a	g'	—	g'	g'	g'	f''	g'
e	e	—	b	b	b	a'	b
a	e	—	e	e	d'	d'	g'

so wird diese Verbindung eher auf eine angenehme Art überraschen, als auf einige widrige Art erschüttern.

Nun folgen drei Beispiele mit einem unvollkommen dissonirenden Mittelaccorde vom zweiten Range aus der Moll-Dominantenharmonie.

1)	e	f	f	e'	e'	f'	f'	e'	f'
	c	d	d	d	c'	c'	c'	c'	c'
	a	a	b	b	b	a	g'	g'	a'
	a	d	g'	g'	g'	f'	c'	c'	f'

2)	e	f	f	f	f	e,	d	d	c
	c	d	d	d	d	c	c	b	c
	a	a	b	b	b	c	f	f	e,
	a	d	g'	a,	g	g	g	g	c

3)	e	f	f	f	f	e,	e,	d,	e,
	c	d	d	d	d	e,	f	b	b
	a	a	b	c,	b	b	a,	a,	g,
	a	d	g'	a,	a,	g,	f	f	e,

Dieser Proceß ist allbekannt.

Im Beispiel 1) ist der dritte Accord der befragte Mittelaccord, der die beiden entfernten Tonarten a und f' näher zusammen bringt. Der Grund, warum er den vorhergehenden folgen kann, fällt deutlich in die Augen, und besteht in den zwei gemeinschaftlichen Intervallen. Er hat zugleich mit dem nachfolgenden Accorde aus der Dominantenharmonie c' von f', die beiden characteristischen Intervalle, theils auf eine nahe, theils auf eine entfernte Weise (f temperirt in e') gemein, als Grund, weswegen ihm dieser zweite folgen kann.

Im

Im Beispiel 2) ist der dritte ebenfalls der befragte Mittelaccord, der die beiden entfernten Tonarten *a* und *c* näher zusammen bringt; indem er zugleich auch die characteristischen Intervalle aus der Dominantenharmonie *g* von *c*, theils auf eine nahe, theils auf eine entfernte Weise (*g*' verwandelt in *a*,) enthält, so begründet er den Zusammenhang mit dem folgenden.

Im Beispiel 3) bringt eben dieser Mittelaccord die beiden entfernten Tonarten *a* und *e*, näher zusammen; indem er zugleich auf eine entfernte Weise (*g*' und *b* temperirt in *a*, und *c*,) die characteristischen Intervalle aus der Dominantenharmonie *b* von *e*, enthält, so begründet er den Zusammenhang mit dem folgenden.

In diesen Beispielen nun äussert sich wirklich der Fall, (wie bei mehrern andern) daß in dem ersten eine unvollkommene Dissonanz, in einerlei Lage, und ohne sich aufzulösen, eine Consonanz, und zwar ein Neutrum von *c* — in dem zweiten eine unvollkommne Dissonanz in einerlei Lage zur vollkommnen Consonanz wird — in dem dritten zwei unvollkommne Dissonanzen in einerlei Lage zu Consonanzen werden; welches nicht zu übersehen, ich angelegentlich erinnere.

Mit einem dissonirenden Mittelaccorde vom zweiten Range auf der Terz einer Molldominantenharmonie kann man nach und aus einer bestimmten Durtonart — (diese sei z. B. *c* und die Molldominanten in einer Quintenweise absteigenden

Progression *b e a*) in zwölf Molltonarten ausweichen. Denn es ist erwiesen und bekannt, daß man auf *g* die Dominante von *c* den freien Septimenaccord vom zweiten Range aus der Molldominantenharmonie *b* von *e* folgen lassen kann: durch diesen kommt man in die Molltonarten *e c' b* und *g*. Ferner, daß man auf *g* von *c*, den freien Septimenaccord vom zweiten Range aus der Molldominantenharmonie *e* von *a* folgen lassen kann: durch diesen kommt man, wie so eben geschehen ist, in die Molltonarten *a f' e*, und *c*. Endlich, daß man auf *c*, dessen Sextenharmonie *a* und dessen Quartenharmonie *f*, den freien Septimenaccord vom zweiten Range aus der Dominantenharmonie *a* von *d* folgen lassen kann: durch diesen kommt man in die Molltonarten *d b a*, und *f*.

Folglich kann man, mit einem dissonirenden Mittelaccorde vom zweiten Range auf der Terz der Molldominantenharmonie einer bestimmten Durtonart, in zwölf Molltonarten ausweichen.

Mit den dissonirenden Accorden vom dritten Range aus einer Molldominantenharmonie hat es, wie der Augenschein lehrt, eine ganz andere Bewandniß, als mit den dissonirenden Accorden vom dritten Range aus einer Durdominantenharmonie. Denn einmal sind sie den unvollkommen dissonirenden Accorden vom zweiten Range aus einer Durdominantenharmonie gleich, ob schon nicht ähnlich; und dann enthalten

sie die zwei characteristische Intervalle aus der Doppeldominantenharmonie einer entfernten Molltonart. Dieser beiden Merkmale wegen (welche dem dissonirenden Accorde vom dritten Range aus einer Durdominantenharmonie mangeln) läßt sich der nämliche Proceß, in eine entfernte Molltonart auszuweichen, damit vornehmen, wie mit den unvollkommen dissonirenden Accorden vom zweiten Range aus einer Durdominantenharmonie.

Nun folgen die unvollkommen dissonirenden Accorde aus der regulären Mollwechseldominantenharmonie, welche zu Mittelaccorden dienen können, um zwei entfernte Tonarten näher zusammen zu bringen. Der erste ist, der vom ersten Range. Ich habe davon gesagt, daß man die verminderte Quinte, als ein Neutrum, weglassen müsse, wenn sie dem andern Neutrum der Terz zu nahe käme, damit beide in solcher Nachbarschaft dem Gehör und Gefühl nicht zur Last fallen möchten. (S. die Tabelle der Septimenaccorde.) Diesem zufolge ist dieser Accord vom ersten Range aus einer Mollwechseldominantenharmonie (z. B. $\overset{\varnothing}{b}$ von $\overset{\smile}{a}$) zu einem Mittelaccorde sehr tauglich, weil er zugleich auf eine entfernte Weise (*b* und *d'* temperirt in *c,* und *e,*) die characteristischen Intervalle von einer andern regulären Mollwechseldominantenharmonie (z. B. $\overset{\varnothing}{f}$ von $\overset{\smile}{e}$,) enthält:

a	*a*	*a*	*b*	*b*	*b*
e	*d'*	*e,*	*e,*	*d*	*e,*
c	*b*	*c,*	*f*	*f*	*g,*
a	*b*	*c,*	*b*	*b*	*e,*

Der zweite unvollkommen dissonirende Mittelaccord ist, der vom zweiten Range dieser regulären Mollwechseldominantenharmonie ($\overset{\varnothing}{b}$ von $\overset{\circ}{a}$). Von diesem habe ich gesagt, daß man das stumpfe Neutrum in den Baß, und das scharfe in die Oberstimme bringen müsse. (S. die Tab. der Septimenaccorde.) In so fern dies beobachtet wird, so enthält dieser Accord theils auf eine nahe, theils auf eine entfernte Weise (*d'* verwandelt in *e,*) zugleich die characteristischen Intervalle von einer Durdominantenharmonie (wie $\acute{f}$ von $\bar{b}$), und kann auch dahin führen:

e	d'	e,	e,	d	c	c	d
c	c	c	c	b	b	a	b
a	a	a	a	b	g	f	f
a	f	f	b	g	e,	f	b

Den Beschluß machen die unvollkommen dissonirenden Accorde aus der irregulären Wechseldominantenharmonie einer Molltonart. Von diesem habe ich gesagt (S. die Tabelle der Septimenaccorde), daß sie entweder gar nicht, oder nur alsdann gebraucht werden sollten, wann man, anstatt in der Molltonart zu bleiben, lieber in die Durtonart gleiches Namens ausweichen möchte; weil die von der Molltonart entfernende Quinte das Gefühl der Molltonart erstickt, dagegen das für die Durtonart erregt. Die unvollkommen dissonirenden Accorde vom ersten und zweiten Range dieser irregulären Mollwechseldominantenharmonie dienen also zu Mittelaccorden, eine Molltonart einer Durtonart gleiches Namens näher zu bringen, wie folget:

```
e d'  | e ed  | c'
a a  ⌒ a g'  | a
c f'b | b e   | e
a b   | e e   | a
```

und

```
c | c c  | c' b  | a
a | a a ⌒ a g'  | a
e | f f' | e ed  | c'
a | f d' | e e   | a
```

$\overset{''}{b}$ $\overset{'}{e}$ $\overset{'}{e}$ $\bar{a}$

Mit diesem letztern Mittelaccorde vom zweiten Range aus der irregulären Wechseldominantenharmonie einer Molltonart (deren es in jeder dreie giebt, z. B. in $\overset{\circ}{a}$ den auf der Terz von $\overset{''}{b}$ $\overset{''}{e}$ und $\overset{''}{a}$) kann man also in zwölf Durtonarten ausweichen, wenn man die Durdominantenharmonie darauf folgen läßt, eben so, als wie man in zwölf Molltonarten gelangte, wenn man diesen Mittelaccord als einen vom zweiten Range aus der Molldominantenharmonie betrachtete, und die Hauptmollprimenharmonie darauf folgen ließ, wie unter diesem Accorde gelehrt wurde. Kurze Beispiele mögen folgende seyn:

1.) $\overset{''}{b}$ | $\overset{'}{e}$ $\overset{'}{e}$ | $\bar{a}$ || 2.) $\overset{''}{d}$ | $\overset{'}{g}$ $\overset{'}{g}$ | $\bar{c}$ || 3.) $\overset{''}{f}$ | $\overset{'}{b}$ $\overset{'}{b}$ | $\bar{e},$ ||

4.) $\overset{''}{g'}$ | $\overset{'}{c'}$ $\overset{'}{c'}$ | $\bar{f'}$

5.) $\overset{''}{e}$ | $\overset{'}{a}$ $\overset{'}{a}$ | $\bar{d}$ || 6.) $\overset{''}{g}$ | $\overset{'}{c}$ $\overset{'}{c}$ | $\bar{f}$ || 7.) $\overset{''}{b}$ | $\overset{'}{e},$ $\overset{'}{e},$ | $\bar{a},$ ||

8.) $\overset{''}{c'}$ | $\overset{'}{f'}$ $\overset{'}{f'}$ | $\bar{b}$

9.) $\overset{''}{a}$ | $\overset{'}{d}$ $\overset{'}{d}$ | $\bar{g}$ || 10.) $\overset{''}{c}$ | $\overset{'}{f}$ $\overset{'}{f}$ | $\bar{b}$ || 11.) $\overset{''}{e},$ | $\overset{'}{a},$ $\overset{'}{a},$ | $\bar{d},$ ||

12.) $\overset{'}{f'}$ | $\overset{'}{b}$ $\overset{'}{b}$ | $\bar{e}.$

Aus dieser Darstellung erhellet nun, daß alle Accorde der successiven Harmonie, so wohl aus einerlei Tonart, als aus nahe verwandten Tonarten richtig verbunden, auch die entfernten Tonarten durch einen Mittelaccord näher zusammengebracht und vereinigt werden können; daß man nun einen festen Standpunkt hat, von welchem man den Zusammenhang der Accorde, als den Grnnd ihrer Succession leichter und richtiger als bisher übersehen, auch allgemein gültige Merkmale davon angeben kann: welches alles ohne das aufgestellte Grundprincip der Harmonie nicht möglich gewesen wäre. Wie hätte es auch möglich seyn können, da die grose Menge von Accorden noch nicht klassificirt war, auch die Merkmale, woran man erkennen konnte, daß diese oder jene einzelne Accorde, in dieser oder jenen Verbindung, just in diese oder jene Klasse, nnd sonst in keine andere gehörten — noch nicht entdeckt und fest bestimmt waren. Dies ist ein Umstand, welchen aufmerksam zu erwägen, ich meine Leser bitte.

Einige Cautelen
die dissonirende Mittelaccorde betreffend, welche mit den Accorden aus entfernten Tonarren die characteristischen Intervalle auf eine nahe oder entfernte Weise gemein haben.

Erste Cautel. Ein dissonirender Mittelaccord darf mit dem darauf folgenden Accorde aus der entfernten Tonart, nicht auf einerlei Tacttheile angewendet, oder gleichsam von letztern verschlungen werden, wie schon mehrmalen erinnert

worden; sondern es muß jeder unter seiner eigenen Gestalt erscheinen, und jeder auf seinem eignen Tacttheile Platz erhalten. Z. B.

	f	f'	f'	f'		f	e'	f'	f'	f'
nicht	d	d	c'	d	sondern	d	d	d	c'	d
	b	b	a'	b		b	b	b	a'	b
	g	f'	f'	b		g	g	f'	j'	b

Denn im ersten Falle würde g zugleich c' gelten sollen, und dies wäre eben so gut, als wenn der erste Accord von dem zweiten verschlungen würde. Eine solche Elision empört Gehör und Gefühl, und findet daher nicht statt.

Zweite Cautel. Beide der dissonirende Mittelaccord und der darauf folgende aus der entfernten Tonart, dürfen weder auf kleinen noch auf ungleichen Tacttheilen angewendet werden, sondern müssen auf grosen und gleichen Tacttheilen ihren Platz erhalten. Auf grosen Tacttheilen (wie die Hälften des Tacts sind) deswegen, weil ein oder auch zwei Intervalle temperirt, das Gehör und Gefühl auf eine angenehme und erträgliche Weise getäuscht, und für den darauf folgenden Accord empfänglich gemacht werden müssen, worzu allerdings Zeit erfordert wird: Auf gleichen Tacttheilen aber deswegen, damit die Symmetrie und der Numerus befördert werde. Recht wäre daher das zuletzt aufgestellte gute Beispiel, weil jeder Accord einen halben Tact lang gehört wird, und der erste auf den schweren, der zweite aber auf dem leichten Tacttheile seinen Platz erhalten hat: Nur im sehr langsamen Tempo dürfte die Stellung auf Viertel gültig seyn. Falsch

dagegen wäre, wenn beide Accorde im geschwinden Tempo auf Viertel oder Achtel fielen; oder auch, wenn der erste einen halben Tact, der zweite nur ein Viertel erhielte. Im Dreiviertel= oder Dreiachteltacte müßte daher jeder Accord einen ganzen Tact, im Sechsviertel= oder Sechsachteltacte aber jeder eine Hälfte des Tacts dauern.

Dritte Cautel. Eben so wenig dürfen in dem Nachfolger des Mittelaccords, drei oder vier Intervalle zugleich temperirt werden, wie etwa hier

e,	d'	b	c,	c,	e'	g,	f'	
c	b'	g'	a,	a,	d	e,	d'	u. s. w.
a,	g'	e'	f	f	b	c	b'	
				d	g'	a,	g'	

sondern die Temperatur findet entweder nur bei *einem* Intervalle allein, oder auch nur bei zwei Intervallen statt; und letzteres, in so fern sie im Grunde Verhältnißglieder einer Terz oder (umgekehrt) Sexte sind. Hierbei ist zu merken, daß hier nicht von dem Besondern, — was von einem einseitigen Vortrage auf einem temperirten Instrumente, wie Clavier und Orgel ist — die Rede seyn kann; sondern von dem Allgemeinen, was von einem vielseitigen Vortrage auf mehrern verschiedenen Instrumenten überhaupt und allzeit gelten muß.

Vierte Cautel. Die von dieser Succession abhangende Melodie, darf nicht geschmückt, d. i., mit keinen diatonisch= oder chromatisch laufenden Intervallen zusammengesetzt, sondern muß ganz einfach und ungekünstelt aufgestellt

werden, damit der Zusammenhang nicht verdunkelt, getrennt oder gewaltsam zerrissen wird. Falsch würde daher seyn, wenn jemand zu den auf einander folgenden Accorden in einem vorhergehenden Beispiele, nachstehende Melodie setzen wollte:

g a b c d e f g | *f g a b c d e e'* | *f'*
G ———— | G ———— | *Fis*

g — *c'* — *f'*

Denn die melodischen Intervalle *f* und *c* gehören gar nicht in den zweiten Tact, lassen sich auch gar nicht mit dem zum Grunde liegenden Accorde aus *b* vereinigen. Noch eins:

g a b c d e f g | *g a b c' d d' e e'* | *f'*
G ———— | G ———— | *Fis*

g — *c'* — *f'*

Dies Beispiel wäre noch eins der erträglichsten. Die schlimmsten würden diejenigen seyn, welche von den Accorden abhiengen, in deren einem zwei, drei oder vier Intervalle zugleich temperirt werden sollten. Dies erhellet selbst aus der Natur solcher verschiedenen, und in weit von einander entfernte Tonarten gehöriger Accorde.

X.

Von unharmonischen Verhältnissen.

Unharmonische Verhältnisse müssen Fehler seyn, welche die Harmonie allein betreffen; und wenn der Begriff der Sache angemessen seyn soll, so müssen sie auch von den Fehlern unterschieden werden, welche die Melodie allein angehn und in derselben begangen werden. In der Grundharmonie und ihren Arten können keine solchen Fehler vorkommen, denn dort ist alles einzeln bestimmt. Bestimmt sind alle harmonischen Intervalle sowohl in primitiver als derivativer Lage; bestimmt sind, durch die con- und dissonirende Seite jeder Art der Grundharmonie, alle Con- und Dissonanzen; bestimmt sind alle con- und dissonirende Accorde; bestimmt ist auch das Mehr und Weniger des Con- und Dissonirens der Intervalle in den Accorden. Vielleicht finden wir sie am sichersten in der successiven Harmonie. In dieser werden die mannigfaltigen Accorde sowohl aus einer einzigen als aus verschiednen Tonarten zu einem Ganzen verbunden. Geschieht dies nun nach dem Gesetz der Continuität, nach welchem immer ein vorhergehender Accord den Grund enthält, warum ihm ein andrer folgen kann, so, daß weder Gehör noch Gefühl dabei leiden, oder auf eine unangenehme Weise beunruhiget werden; so haben solche successive Accorde ein gutes Verhältniß unter sich. Wenn dies Gesetz aber vernachläßiget wird, und Accorde verbunden werden, welche nichts Vereinigendes uud Uebereinstimmendes haben, und daher kein

Grund in dem vorhergehenden Accorde vorhanden ist, warum ihm ein anderer folgen kann, vielmehr bei einer solchen Verbindung Gehör und Gefühl belästiget wird; so sagte man mit Recht, daß eine solche Verbindung, ein wider das Gesetz der successiven Harmonie begangener Fehler, d. i. ein unharmonisches Verhältniß sei.

Anders sind die Fehler beschaffen, welche bei den, aus einer fehlerfreien successiven Harmonie erfundenen, Melodieen (oder Stimmen) begangen werden, namentlich bei dem Vorbereiten, Auflösen, Verdoppeln, Fortschreiten und bei der Verwechselung der Stimmen u. s. w. — Denn die dabei begangenen Fehler sind blos melodisch, und können auf keine Weise harmonisch genennt werden, weil die Harmonie, in so fern sie selbst richtig ist, keinen Theil daran hat. Solche Fehler heissen unmelodische Verhältnisse, und kommen vor 1) wann in der Melodie die gebundenen Intervalle, (welche in der Harmonie zugleich Dissonanzen sind) nicht in der nämlichen Stimme vorbereitet und aufgelöst werden; 2) wann Intervalle verdoppelt werden, welche keine Verdoppelung (durch melodische Einklänge und Octaven) vertragen; 3) wann zwei Stimmen mit einander in Einklängen oder Octaven — Secunden oder Septimen — Quarten oder Quinten fortschreiten, (der eine Fehler so unmelodisch als der andere!) welches nur allein in Terzen oder (umgekehrt) Sexten erlaubt ist und von dem Gehör und Gefühl gebilliget wird, wenn auch diese Terzen oder Sexten ein *mi fa* formiren sollten;

4) wann die Stimmen verwechselt werden, da, wo die Verwechselung unerträglich, hart und gezwungen ist.

Ein Beispiel, worinnen blos unharmonische und keine unmelodischen Verhältnisse anzutreffen sind, sei folgendes:

ē	ḡ	ā	c̿	ā	ā
e	e	f	e	f	e
g	b	d	g	d	c
e	e	d	c	d	a
ĕ	ĕ	d̆	c̄	d̆	ă

Hier kann weder das d̆ auf ĕ, noch das c̄ auf d̆, noch das d̆ auf c̄ folgen. Betrachtet man c̄ als Sextenharmonie und ă als Quartenharmonie zur Tonart ĕ gehörig, so kann d̆ auf keine Weise zwischen beide eingeschoben werden, denn es liegt ausserhalb der Tonart ĕ; ferner darf d̆ als Quartenhormonie von ă betrachtet, nicht eher vorkommen, als bis man die Tonart ă selbst klar gefühlt hat, und ĕ als Tonart, aus welcher, und ă als Tonart in welche man geht, muß erst durch die Dominante e verbunden worden seyn, ehe die Sexten und Quartenharmonie davon erscheinen darf. Betrachtete man d̆ als Sextenharmonie von f̄, oder als Hauptprimenharmonie selbst, so würden sie ebenfalls mit ĕ, der entfernten Verwandtschaft wegen, ohne vorhergegangene Dominante nicht in Verbindung gebracht werden können. Uebrigens lehrt der Augenschein, daß in ĕ kein Grund vorhanden ist, warum d̆ folgen kann; ein Gleiches ist bei d̆ ē und bei c̄ d̆

deutlich wahrzunehmen; es fehlt überall das Vereinigende und Uebereinstimmende. In der alten Musik und der vorigen Zeit mögen solche Verbindungen gegolten und Vertheidigung gefunden haben; in der neuern Musik und der gegenwärtigen Zeit, wo unser Nervensystem und Ohr, reiner und höher gestimmt ist und werden wird, können uns diese geschmacklose Verbindungen ohnmöglich mehr behagen: Sie lassen sich ja alle leicht vermeiden, wenn man sie nur kennt; und wir sollten sie nicht vermeiden wollen? Es ist leicht die unharmonischen Verhältnisse aus vorigem Beispiele wegzuschaffen, wie folget:

e	g		a	h	c	a	a
e	e		a	g'	ä	f	e
g	h	e	e		e	d	c
e	e	d	c	h	a	d	a
o	o		o	,	o	o	o
e	e		a	e	a	d	a

und dann ist die successive Harmonie dem Gesetz des Zusammenhangs nicht zuwider, wie im vorigen getadelten Beispiele, sondern derselben ganz gemäß; und ob es gleich derselben, wegen der, ohne sie erfundenen, alten Melodie an Symmetrie mangelt, so ist sie doch ohne diese Rücksicht selbst richtig, und der Satz sanfter und erträglicher.

Ein Beispiel, worinnen lauter unmelodische und keine unharmonischen Verhältnisse enthalten sind, sei folgendes:

=	=	=	=	—	=
a	f	c	a	h	c
c	h	e	c	d	e
f	g	a	f	g	c
—	'	o	—	'	—
f	g	a	f	g	c

Hierinnen sollte das erste *f* nicht im Basse, sondern in der Oberstimme stehn, und mit dem *f* des Soprans im folgenden Tacte nicht verwechselt worden seyn. Gedachtes *f* im Soprane, als ein gebundenes Intervall, sollte ins *e* auflösen und fortschreiten, statt ins *c* zu springen. Und endlich sollte der Alt mit dem Basse nicht quintenweise fortschreiten.

Es liegen also die Fehler nicht in der successiven Harmonie, sondern in den aus derselben erfundenen Melodieen, und diese sind unmelodische Verhältnisse. Man schaffe diese weg, so ist der Satz richtig. Z. B.

f	*f*	*e*	*a*	*d*	*e*
c	*b*	*c*	*c*	*b*	*c*
a	*g*	*a*	*f*	*g*	*c*
f	*g*	*a*	*f*	*g*	*c*

Wenn nun gar an einem und demselben Orte unharmonische und unmelodische Verhältnisse zugleich vorkommen, wie dies nicht selten wahrgenommen wird, so müssen diese auch zugleich doppelt unangenehm seyn; diese doppelte Unannehmlichkeit zu vermeiden und wegzuschaffen, würde daher doppelt schwer seyn, wenn man nicht vorher beide die unharmonischen und unmelodischen Verhältnisse einzeln, und jedes für sich besonders, genau hätte kennen und unterscheiden lernen.

XI.

Beschluß, der einigermaaßen auf den Nutzen dieser Entdeckungen überhaupt und der successiven Harmonie besonders hinweist.

Die Menge consonirender und unvollkommen dissonirender Accorde, durch welche bei der successiven Harmonie aller Zusammenhang bewirkt wird, und die aus coexistirenden Intervallen bestehn, deren jedes den Grund von der Succession eines andern Accords mehrmalen enthält, beweisen deutlich, daß die successive Harmonie unerschöpflich ist. Durch die Menge der con- und dissonirenden Accorde überhaupt und durch ihre unendlich mannigfaltige Verbindung wird der Grund zum Ausdrucke gelegt. Denn gleiche und ähnliche Accorde drücken allzeit Gleiches und Aehnliches aus, wirken einerlei Gefühl und Empfindung bei Gefühlvollen und Empfindsamen. Die mannigfaltigen Aeusserungen der Affecten können also auch durch die mannigfaltige Verbindung der Accorde, so wie die Grade des Zu- und Abnehmens durch Metrum, Rhythmus, Tactart und dessen Bewegung ausgedrückt werden. So unerschöpflich die successive Harmonie ist, so vollkommen richtig läßt sie sich gleichwohl darstellen. Und nur von einer richtigen successiven Harmonie hängen die schönsten und angenehmsten Melodieen ab, und ohne jene sind diese nichts als ein Wirrwarr, der uns bald aneckelt. Die von

einer richtigen successiven Harmonie abhängenden Melodieen sind nach der gemeinen Eintheilung entweder einfache (natürliche), oder zusammengesetzte (künstliche). Die einfachen sind immer Vergleichungsweise die angenehmsten und von dem bestimmtesten Character; die zusammengesetzten Vergleichungsweise immer weniger, oder doch nicht so allgemein angenehm und faßlich.

Wenn man nun eine Reihe nach dem Gesetz der Continuität verbundner Accorde, oder eine von allen unharmonischen Verhältnissen freie successive Harmonie, wählt und festsetzt, so kann man allerdings eine unzählige Menge Melodieen von verschiednen Metrum und Character daraus erfinden, aber nur sehr wenige simple, allgemein gefällige und faßliche, welche aber, als solche, den Componisten desto mehr in Thätigkeit setzen, ihm Gelegenheit zur Erfindung, Entwickelung und Ausführung neuer Sätze darbieten, ihn nicht selten in frischeres Feuer setzen, sogar begeistern und zu schönen auch wohl erhabnen Ideen hinleiten können, je simpler, je angenehmer und faßlicher sie sind. Eine solche aus einer richtigen successiven Harmonie erfundene simple Melodie, welche manchen verächtlich und nur eine Kleinigkeit zu seyn scheint, ist oft gerade das Object, welches der Künstler bearbeitet, und wovon er uns ein Bild von unerwarteter Schönheit und Gröse mittheilt: denn sie ist, als eine solche simple und faßliche Melodie, zu vielfältigen Wendungen geschickt; steckt in mehrern Reihen successiver Harmonie; führt bei schickli-

cher

cher Veränderung eines Intervalls in verwandte und entfernte Tonarten; verstattet jede Art des Contrapuncts und manche Arten der Imitation; auch dictirt sie dem der Lust und Anlage zu der höchsten aller Setzarten hat, manch schönes Fugenthema, welches, bei der Verkürzung, in jedem Tacte, auf diesem oder jenem Intervalle, in dieser oder jenen Stimme ohnvermuthet wieder eintreten kann, ohne etwas Gesuchtes oder Gezwungenes zu verrathen oder wahrnehmen zu lassen.

Ich will, um das Gesagte ein wenig anschaulicher zu machen, eine einzige Reihe succesiver Harmonie als Beispiel zum Beschluß aufstellen, und den willkührlich gesuchten und frei erfundenen melodischen Inhalt desselben hernach entwikkeln.

Es soll nachstehende Reihe richtiger successiver Harmonie gegeben seyn,

c a | g g | a f | g c | g g | c

aus welcher ich die Melodie bei Fig. 77. erfinde.

Diese Melodie aber ist nicht allgemein faßlich, nicht einfach genug, und beschäftiget die Thätigkeit zu wenig. Ich möchte sie also faßlicher, einfacher und angenehmer haben, so, daß sie mit der ersten zugleich gelten und statt finden kann. Diese faßlichere Melodie findet man vereiniget mit der Fig. 78. So faßlich und einfach diese ist, so könnte sie es gleichwohl noch mehr seyn, um die Thätigkeit höher zu spannen. Also noch eine dritte, welche mit den beiden erstern zugleich gelten

kann, und womit das vorher Gesagte hauptsächlich bestätiget werden soll. S. Fig. 79. Diese ist am einfachsten, am faßlichsten und zugleich angenehm.

Wenn diese Melodie von einem Texte zugleich mit abgehangen hätte, so würde sie auch, der Simplicität und Faßlichkeit unbeschadet, auf manche Art anders, und auch wie bei Fig. 80. aussehen können; und da würden sie viele meiner Leser schon gehört haben, so wie ihnen die beiden ersten gänzlich unbekannt waren.

Diese simple Melodie, welche aus der gegebenen successiven Harmonie erfunden wurde, liegt in mehreren Reihen anderer Art, und zwar unverändert in

a a | *e e* | *a d* | *e a* | *e e* | *a*

S. Fig 81. —— ferner in

f f | *b b* | *f d* | *g c* | *g g* | *c*

S. Fig 82. —— Ingleichen in

c f | *b b* | *f f* | *g c* | *g g* | *c*

S. Fig. 83. *a*)

Und hier ist sie noch vereinigt mit einer contrapunctirten Mittelstimme, welche, wenn sie zugleich mit von einem Texte abgehangen hätte, manche andere, und unter andern auch die Gestalt bei Fig 83. *b*) hätte annehmen können, in der sie vielen meiner Leser auch bekannt seyn wird.

Gedachte simple Melodie steckt ferner in

c c | d g | c f | g a | g g | c

S. Fig 85.

Und wenn manch Intervall in dieser Melodie am rechten Orte und zu schicklicher Zeit verändert wird, welches in der Mitte eines Stücks nicht nur erlaubt, sondern so gar angenehm ist, so liegt sie auch in mehreren Reihen successiver Harmonie. Fig. 85. Fig. 86. Fig. 87. Fig 88. und führt sehr leicht in verwandte und entfernte Tonarten. Es können ferner dieser Melodie so wohl Terzen als Sexten untergeordnet werden, Fig. 89. Fig. 90. In ihr liegt auch ein zweistimmiger Canon Fig. 91. Sie verstattet manche Imitationen für sich Fig 92. Fig. 93. Fig. 94. Fig. 95. und in Verbindung mit andern contrapunctirten Melodien Fig. 96. Fig. 97. Fig. 98. Denn einige successive Accorde in gleicher Ordnung wiederholt, enthalten allezeit eine Imitation Fig. 93. Fig 97. Fig 98. So müssen auch eben so viel gleiche und ähnliche, oder auch nur ähnliche Accorde (d. h. in eine andere Dur — oder Molltonart versetzte) in gleicher Ordnung wiederholt, eine Imitation verstatten Fig. 92. Fig 94. Endlich wenn diese Melodie als ein Fugenthema sollte behandelt werden, so wäre sie auch darzu geschickt, daß man sie bei der Restriction in jedem Tacte, auf diesem oder jenem Intervalle, in dieser oder jenen Stimme, ohnvermuthet wieder eintreten lassen könnte. S. Fig. 91. Fig. 99. Fig. 100.

Wäre diese Melodie nicht aus einer richtigen successiven Harmonie erfunden, und nicht einfach genug, so wäre es auch nicht möglich gewesen, sie auf so vielfältige Art zu bearbeiten, in ihr so viel zu finden, aus ihr so viel zu entwickeln: Denn aus saftlosen und unzeitigen Trauben, kann weder viel, noch guter Wein gepreßt werden.

Dies mag genug seyn, um auf den Nutzen dieser Entdeckungen überhaupt, und den, einer richtigen successiven Harmonie insbesondere, aufmerksam zu machen.

Zweite Abtheilung.

Die Entdeckungen in der Melodie.

Inhalt der zweiten Abtheilung.

I.

Von der Grundmelodie als Princip. Unterschied der Grundmelodie und componirten Melodie. Die Grundmelodie ist dreierlei, diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Jede besonders betrachtet. Was sie begründet.

II.

Von den melodischen Intervallen und deren Existenz. Merkmale der melodischen Intervalle. Unterschied von den harmonischen. An einem und demselben Orte kommen in der Melodie ganz andere Intervalle vor als in der zum Grunde liegenden Harmonie.

III.

Von der Summe der melodischen Intervalle und ihre Verschiedenheit. Der erste Ton einer jeden Melodie kann weder Prime noch Einklang heissen, und es muß für ihn einen passendern Namen geben. Von Einklängen und Octaven ververschiedner Art, als melodischen Intervallen. Tabelle der melodischen Intervalle aus der diatonischen Grundmelodie. Tabelle der melodischen Intervalle aus der chromatischen Grundmelodie. Wie viel man Gebrauch von der Enharmonie machen kann. Nach der dreierlei Grundmelodie besteht die Summe der melodischen Intervalle in dem Primisonus, in

viererlei Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen u. s w. Einige Anmerkungen, welche manche Bedenklichkeiten heben sollen. Beweis, daß die in den aufgestellten Tabellen angegebenen Intervalle als solche, und als keine andere, üblich und gebräuchlich sind; Dieser Beweis gründet sich auf einige aus der Grundmelodie abgeleiteten Sätze.

IV.

Von Unterscheidung der melodischen Intervalle bei der Composition der Melodie. Hier unterscheidet man sie als melodische Haupt- und Nebenintervalle; die Hauptintervalle als freie und gebundene; die Gebundenen als schwer und leicht gebundene. Von den Nebenintervallen aus der diatonischen Grundmelodie. Von den Nebenintervallen aus der chromatischen Grundmelodie.

V.

Von dem Fortschreiten, Verdoppeln, Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen als einem melodischen Geschäfte. Die Töne, welche bei diesem Geschäfte gebraucht werden, müssen würkliche Intervalle, und zwar melodische Intervalle seyn. Einklänge und Octaven sind würkliche Intervalle, und keine andere als melodische. Von dem Fortschreiten der melodischen Intervalle. Von dem Verdoppeln der melodischen Intervalle; Was das Tonmaaß dabei aussagt und nicht aussagen kann; treffendere Aussage der Grundharmonie, von welcher die Grundmelodie abhängt. Von dem Verdoppeln der melodischen Hauptintervalle und Nebenintervalle. Das Vor-

bereiten, Anschlagen und Auflösen ist ebenfalls melodisch, und nichts anders als ein Fortschreiten der melodischen Intervalle. Das Verfahren mit den schwer gebundenen und leicht gebundenen melodischen Intervallen.

VI.

Von den unmelodischen Verhältnissen. Was sie sind. Sie betreffen die Melodie allein, und die Harmonie hat keinen Theil daran. Rückerinnerung an diejenigen, welche bei der Composition der Melodie mit dem Vorbereiten, Auflösen, Verdoppeln, Fortschreiten und der Verwechselung der Stimmen gemacht, und mit den unharmonischen Verhältnissen widerrechtlich in eine Classe gesetzt zu werden pflegen. Aufstellung anderer, welche durch Verwechselung verschiedner Grundmelodien entstehn, vornehmlich derjenigen, welche den Arten der Primenharmoien entsprechen sollen, wobei die consonirende Seite derselben zum Grunde liegt. Erwähnung einiger, welche bei einem zum Grunde liegenden Septimenaccorde auf den Terz einer Dominanten- oder Wechseldominantenharmonie gemacht worden. Aufklärung dieser melodischen Fehler. Bessere Anwendung der Grundmelodie so wohl der diatonischen als chromatischen. Anmerkung, eine Entschuldigung mancher unmelodischen Verhältnisse betreffend. Ehe die Melodie componirt wird, muß die ihr zum Grunde liegende Harmonie richtig gedacht seyn, wenn man unmelodische Verhältnisse vermeiden will.

Von der Grundmelodie als Princip.

Ohne die vorhergehenden Entdeckungen in der Harmonie, hätten die nachfolgenden in der Melodie und dem doppelten Contrapuncte nicht gemacht werden können. Jene dienen also zur Begründung dieser. So wie nun die Harmonie für sich allein betrachtet einen Grund hatte; eben so muß auch die Melodie für sich allein betrachtet einen Grund haben, woraus sich alles blos Melodische begreiffen läßt. Dieser Grund ist aber, wie bei der Harmonie, etwas Nothwendiges und Allgemeines, das bei allen Melodien vorkommen muß und an allen bemerkt wird, nämlich: eine, dem Inhalte der Grundharmonie entsprechende, secundenweise Verbindung successiver Töne, innerhalb einer Tonart. Diese Verbindung ist Grundmelodie und Princip, woraus sich alles blos Melodische begreiffen und begründen lassen muß.

Die Grundmelodie ist die Quelle, woraus alle andere Melodien geschöpft und componirt werden. Die componirte Melodie ist von der Grundmelodie dadurch unterschieden, daß sie nur einzelne Theilchen aus den verschiednen Arten der Grundmelodie, bald der einen, bald der andern Tonart enthält, die zwar immer successiv, aber der Mannigfaltigkeit wegen, nicht immer secundenweise, sondern auch einklängig und sprungweise verbunden sind. Der übersprungene Raum enthält dennoch immer gedachte secundenweise Verbindung, so wie er auch jedesmal mit Secunden ausgefüllt werden kann,

und sehr oft würklich damit ausgefüllt wird. Nur ein melodischer Sprung, der nicht mit Secunden ausgefüllt werden könnte, würde der Grundmelodie und ihren allgemeinen und nothwendigen Merkmalen widersprechen. Aber einer solchen giebt es nicht und kann es nicht geben.

Die secundenweise Verbindung successiver Töne innerhalb einer Tonart, oder die Grundmelodie ist dreierlei, nämlich die diatonische, chromatische und enharmonische. (Sie kommen sonst unter dem Nahmen Tonleitern, Klanggeschlechte vor.) Die diatonische Grundmelodie enthält keine andern Töne in ihrer Verbindung, als welche die Grundharmonie enthält, von welcher sie durchaus und ganz abhängt: Also in einer Durtonart lauter grose und kleine Secunden; und in der Molltonart kleine, grose und übermässige Secunden. Die diatonische Grundmelodie muß, wegen ihrer totalen Abhängigkeit, gegen die sechserlei Arten der Grundharmonie in beiden Tonarten, nämlich der harten und weichen, abgeglichen werden.

Einmal in der harten 1) gegen die Hauptprimenharmonie.

aufw.	c	d	e	f	g	a	h	c
abw.	c	h	a	g	f	e	d	c

2) Gegen die Sextenharmonie von c

aufst.	a	h	c	d	e	f	g	a
abst.	a	g	f	e	d	c	h	a

3) Gegen die Quartenharmonie von $\bar{c}$

aufst. *f g a b c d e* | *f*
abst. *f e d c b a g* | *f*

4) Gegen die Dominantenharmonie von $\bar{c}$

aufst. *g a b c d e f* | *g*
abst. *g f e d c b a* | *g*

5) Gegen die Wechseldominantenharmonie von $\bar{c}$

aufst. *d e f' g a b c* | *d*
abst. *d c b a g f' e* | *d*
worauf *g'*

6) Gegen die Doppeldominantenharmonie von $\bar{c}$

aufst. *g a b c* | *d e f' g a b c* | *d*
abst. *d c b a g f' e* | *d c b a* | *g*
worauf *g'*

Dann in der weichen Tonart 1) gegen die Hauptprimenharmonie $\mathring{a}$

aufw. *a b c d e f g'* | *a*
abw. *a g' f e d c b* | *a*

2) Gegen die Sextenharmonie von $\mathring{a}$

aufst. *f g' a b c d e* | *f*
abst. *f e d c b a g'* | *f*

3) Gegen die Quartenharmonie von $\mathring{a}$

aufst. *d e f g' a b c* | *d*
abst. *d c b a g' f e* | *d*

4) Gegen die Dominantenharmonie von å

aufst. e f g' a b c d | e
abst. e d c b a g' f | e

5) Gegen die Wechseldominantenharmonie von å

aufst. b c d' e f g' a | b
abst. b a g' f e d' c | b
worauf e'.

6) Gegen die Doppeldominantenharmonie von å

aufst. e f g' a | b c d' e f g' a | b
abst. b a g' f e d' c | b a g' f | e
worauf e'.

Ich habe den achten, als zu der Grundmelodie nicht gehörigen Ton, immer abgeschnitten. Denn ein Tonfach, mag es anheben wo es will, enthält immer nur sieben Töne.

Hierbei ist zu merken, *a*) daß man sich bei der, gegen die Hauptprimenharmonie, Sextenharmonie, Quartenharmonie, und Dominantenharmonie abgeglichenen Grundmelodie beider Tonarten, sonst keine andere Harmonie denken darf, als die consonirende Seite eben der Arten der Grundharmonie, gegen welche sie abgeglichen worden ist: Denn die dissonirende Seite schickt sich weder für den Anfang noch Schluß. *b*) Daß man sich bei der, gegen die Wechseldominantenharmonie abgeglichene Grundmelodie beider Tonarten, diese consonirende Seite in der Umkehrung vorstellen muß, wegen der nothwendigen Folge der Dominante und den in der Molltonart

nicht zusammen treffen sollenden Neutris, wie c) bei der gegen die Doppeldominantenharmonie abgeglichenen Grundmelodie, die beiden vereinigten Grundtöne allein, worauf die Dominante folgen muß. Man könnte sich freilich auch zu jedem einzelnen Intervalle einer Grundmelodie, einen besondern Accord und auf verschiedene Art denken: Allein, alsdann wäre es nicht mehr Grundmelodie, welche von einer einzigen Art der Grundharmonie abhienge, sondern würde zur componirten Melodie, welche theilweise von verschiedenen Arten der Grundharmonie abhienge.

Auch ist zu bedenken, daß die Grundmelodie nichts weiter, als Grundmelodie ist, von der man keinen andern Gebrauch machen soll, als daraus zu schöpfen, und Regeln für sein Verhalten bei Erfindung mannigfaltiger Melodien daraus herzuleiten; nicht aber mit Zusammenflickung einer Grundmelodie mit der andern am unrechten Orte oder in unschicklicher Lage das Ohr zu betäuben.

Vorzüglich verdient bemerkt zu werden, daß die Bequemlichkeit unserer Vorfahren und vieler Zeitgenossen die Gewohnheit zum Gesetz gemacht hat, in den Molltonarten aufwärts die sechste Stuffe der Tonart zu erhöhen, abwärs aber die siebende zu erniedrigen, (welches aber doch sonst, bei der zum Grunde liegenden Dominantenharmonie nicht wohl beobachtet werden kann,) zu Vermeidung der übermässigen Secunden, welche freilich, zu-

mal im geschwinden Tempo, ein wenig schwer und unbequem zu singen und zu spielen ist. Dieses Gesetz nun, welches aufzuheben ich eben so ohnmächtig bin, als die Vorzeichnung der Molltonarten zu ändern, stellt folgende Irregularität auf, die ich der Schätzung eines jeden überlasse.

aufw.	a	h	c	d	e	f'	g'	a
abw.	a	g	f	e	d	c	h	a

ȧ

aufw.	e	f'	g'	a	h	c	d	e
abw.	e	d	c	h	a	g'	f'	e

/. e

Die Abgleichung gegen die übrigen Arten der Grundharmonie läßt sich nicht wohl versuchen.

Die chromatische Grundmelodie enthält zwar auch die nämlichen Töne wie die diatonische, aber es wird noch überdies zwischen jede grose Secunde, nach ihrem Vordergliede, eine kleine chromatische auf der nämlichen Stuffe, und zwischen eine übermässige, zwei eingeschoben. Die eingeschobenen kleinen Secunden dienen blos zum Schmuck, daher darf die componirte Melodie nicht damit überladen werden. Also in der Durtonart:

							(e')							
st.	c	c'	d	d'	e	f	f'	g	g'	a	a'	h	c	u. u.

–/ c

f. c c, b b a a, g g, f e e, d d, | c u. u.
(f,)

$\bar{c}$

Und in der Molltonart

(b') (e')
st. a a' b c c' d d' e f f' f'' g' | a

$\overset{\circ}{a}$

f. a g' g g, f e e, d d, c c, b b | a
(a,) (f,)

$\overset{\circ}{a}$

Die Abgleichung gegen die übrigen Arten der Grundharmonie in $\bar{c}$ und $\overset{\circ}{a}$ ist keiner Schwierigkeit unterworfen, indem sich die diatonischen Secunden von den darzwischen eingeschobenen kleinen chromatischen, sehr genau durch ihren Stand unterscheiden. Aber es gehört nicht jede Folge von kleinen Secunden zur chromatischen Grundmelodie allein, z. B.

Sopran	e c'	d d'	e
Baß	c a	f' f	e
Grundharmonie	$\bar{c}$ $\acute{a}$	$\acute{d}$ $\overset{\varnothing}{b}$	$\acute{e}$

Denn hier ist die obere Melodie so wohl chromatisch, als diatonisch, indem c' in die Grundmelodie der Dominante $\acute{a}$ von $\overset{\circ}{d}$ — d in die Dominante $\acute{d}$ von $\bar{g}$ — d' in die reguläre Mollwechseldominante $\overset{\varnothing}{b}$ von $\overset{\circ}{a}$ gehört; sondern nur diejenige

Folge

Folge von kleinen Secunden ist allein chromatisch, die gegen einerlei prädominirende Grundharmonie abgeglichen werden kann. Z. B.

c c' d d' e
---
c

oder g g' a a' h
---
g

Die enharmonische Grundmelodie enthält nicht nur die, gegen die Arten der Grundharmonie einer Tonart abgeglichenen grosen und kleinen diatonischen, nebst den kleinen chromatischen Secunden, sondern es wird auch noch überdies zwischen jede kleine Secunde eine verminderte eingeschoben; und diese eingeschobene verminderte Secunde ist enharmonisch allein. Diese enharmonische Grundmelodie stehet hier in Verbindung mit der chromatischen und diatonischen, damit man sie in Vergleichung mit den schon aufgestellten desto fester fassen kann.

st. c d,, c' d, d e,, d' e, e f, f g,, f' g, g a,, g' a,
c d e f g

a h, a' h, h c, | c
a h

f. c c, h b a' b,, a a, g' a,, g g, f' g,, f f,
c b a g f

e e, d' e,, d d, c' d,, | c
e d

Daher auch

c = b'	h = a''	a = g''	g = f''	f = e'
c = d,,	h = c,	a = b,	g = a,,	f = g,,

e = d''	d = c''	ferner	c' = h''	b = c,,	‖
e = f,	d = e,,		f' = e''	e, = f,,	‖

lauter enharmonische Secunden sind.

Das Spiel mit der Enharmonie muß man wohl im Ganzen der weisen Anwendung der Solosänger und — der Solospieler auf untemperirten besaiteten Instrumenten ganz allein überlassen, die es, ihres nicht zu verlierenden Beifalls wegen, auch wohl schwerlich mißbrauchen oder übertreiben werden. In einzelnen Fällen nur können und müssen die verminderten Secunden auch von Begleitern vorgetragen werden, und zwar, wann zwei weit entfernte Tonarten in einen nahen Zusammenhang gebracht werden, (wovon in der succeßiven Harmonie unter dem dissonirenden Mittelaccorde Beispiele vorkommen) und alsdann sind diese verminderte Secunden enharmonisch und diatonisch zugleich; enharmonisch, wenn man sie allein betrachtet, und diatonisch, in so fern man sie, als in verschiedne Tonarten gehörig, betrachtet. Diese dreierlei Grundmelodie ist unter dem Nahmen des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts, oder der dreierlei Tonleiter, etwas ganz Altes und Bekanntes: Aber man hat davon nicht die Anwendung gemacht, welche man doch hätte machen können und sollen. Mir ist sie ein Princip, mit welchem alles, was die Melodie allein angeht,

begründet werden kann. Sie begründet 1) die Existenz der melodischen Intervalle, die man bisher mit den harmonischen für einerlei hielt; 2) ihren Unterschied als diatonische, chromatische, enharmonische — als verminderte, kleine, große und übermäsige; 3) die Summe aller melodischen Intervalle. Bei der Composition der Melodie begründet sie a) den Unterschied der melodischen Intervalle in Haupt- und Nebenintervalle; b) den Unterschied der melodischen Hauptintervalle in freie und gebundene; c) das Fortschreiten, Verdoppeln, Vorbereiten, Auflösen, als Dinge, die der Melodie allein angehören; die Kenntniß der unmelodischen Verhältnisse, und die Merkmale, welche sie von den unharmonischen unterscheiden. Von allen diesen nun besonders, und zwar

II.

Von den melodischen Intervallen und deren Existenz.

Mit der im ersten Hauptstück aufgestellten Erklärung des Intervalls überhaupt, wurde auch der Begriff des harmonischen und melodischen Intervalls zugleich mit entwickelt, und beide durch ihre Merkmale von einander unterschieden Es bedarf also nichts weiter, als eine kurze Erinnerung an diesen Merkmalen, wodurch sich das melodische Intervall auszeichnet. Zu einem melodischen Intervalle gehören zwei successive Töne, welche in Ansehung des Abstandes verglichen werden, wovon das erste das vordere, das zweite das hintere Glied heißt, und so wohl auf derselben Stuffe als auf einer

höhern oder tiefern stehen kann. Mit dem Hintergliede muß zugleich das vordere schlechterdings gedacht werden, so bald die Stuffe bestimmt ist. Wenn ich z. B sage: *d* sei eine aufsteigende große Secunde, so muß absolut auch das vordere Glied *c* mit gedacht werden. Und wenn ich sage: *d* sei eine absteigende große Secunde, so muß auch *e* mit gedacht werden.

Das Hauptmerkmal des melodischen Intervalls ist also die Succession, wodurch es sich von dem, durch die Coexistenz sich auszeichnenden harmonischen Intervall unterscheidet. Das Merkmal der Vergleichung haben alle Intervalle mit einander gemein. Verglichene oder relative Töne sind daher allezeit Intervalle: Aber sie können und müssen auch noch nach Raum und Zeit unterschieden werden. Man unterscheidet ja selbst Raum und Zeit: Warum sollte man denn nicht auch das, was darin ist, unterscheiden?

Man betrachte eine Composition, welche man will, so wird man an einem und demselben Ort in jeder einzelnen Melodie ganz andere Intervalle finden, als man in der zum Grunde liegenden successiven Harmonie antrift. Z. B. In F. 1. enthält die Melodie des Soprans nur zwei kleine, diatonische, ab- und aufsteigende Secunden; der Alt dagegen zwei große auf- und absteigende diatonische Secunden u s w. Und doch hat die successive Harmonie, bald Terzen und Quinten, bald Septimen, bald darneben None und Undezime. Jene succediren einander; diese coexistiren in ihren einzelnen Gliedern. Mehrere Beispiele mit Buchstaben werden bald vorkommen, welche diese Wahrheit beweisen helfen sollen.

Aus der dreierlei Grundmelodie sollen die verschiednen verminderten, kleinen, großen und übermäßigen diatonischen, chromatischen und enharmonischen melodischen Intervalle hergeleitet und ihr Gebrauch mit Beispielen gezeigt werden.

III.

Von der Summe der melodischen Intervalle und ihrer Verschiedenheit.

Der erste Ton einer jeden componirten einzelnen Melodie kann weder Prime noch Unisonus genennt werden. Nicht Prime: Denn dieses ist ein harmonisch Intervall. Auch nicht Unisonus oder Einklang: Denn dieser ist das succedirende Hinterglied eines melodischen Verhältnisses, welches schon das vordere Glied voraus setzt. Das harmonische Intervall Prime und das melodische Intervall Unisonus in eine Classe setzen, und für einerlei gehalten wissen wollen, muß nothwendig verwirren und dem Kunstfleiße nachtheilig seyn.

Es ist also billig, daß man auch den ersten Ton einer jeden einzelnen Melodie, an welchen man die andern anschließt oder successiv damit verbindet, durch ein Merkmal von der Prime und dem Einklange unterscheide. Dies Merkmal nun ist, daß er vor allen andern melodischen Intervallen zuerst erscheint, allen andern vorgeht. Er wird also nach der Analogie Primisonus oder Vorklang heißen. Dies ist er nun mit Recht: Denn wenn ich eine einzelne in C Dur stehende Melodie annähme, welche mit dem *e* oder *g* anfienge, so könnte ich doch keinen dieser Töne weder Prime noch

Einklang nennen, weil *Prime* harmonisch wäre, (welche $\bar{c}$ und nicht anders heißen dürfe) und *Einklang* schon das vordere Glied voraussetzte, welches aber hier fehlte, und fehlen müßte, sonst könnte ja die Melodie nicht mit *e* oder *g* anfangen, wenn schon ein anders *e* oder *g*, als Vorderglied eines Einklangs vorhergegangen, und als Primisonus oder Vorklang bemerkt worden wäre.

Ehe ich die Summe der melodischen Intervalle, der Grundmelodie gemäß aufstelle, muß ich zuvor der Einklänge und Octaven gedenken, welche in der Grundmelodie nicht vorkommen, sondern in die Composition der Melodie gehören.

Jeder anhaltende Ton, z. B. einer von der Dauer eines ganzen Tacts, enthält mehrere successive Einklänge. An die Stelle eines solchen anhaltenden Tons, werden bisweilen bei der Composition der Melodie wirklich eine bestimmte Zahl Einklänge gebraucht, wie in den rauschenden Simfonien, wo in einem Tacte sechzehn einklängige Sechzehntheile oder wohl gar Zweiunddreisigtheile vorkommen. Von diesen Einklängen wird mehrmal das hintere Glied in ein anderes Tonfach verlegt; daher die successiven Octaven, wie sie in den rauschenden Claviersonaten und Concerten häufig angetroffen werden.

Aus dem Zusammentreffen mehrerer Melodien entsteht bei der Composition derselben, eine andere Art von Einklängen und Octaven, welche coexistiren. Man findet solche coexistirende Einklänge Fig. 25. 26. 27. ff., coexistirende Octaven Fig. 1. 2. 3. ff. Aber diese melodischen Intervalle gehören blos zur componirten Melodie, und die Harmonie be-

darf ihrer ganz und gar nicht. Von diesen Einklängen und Octaven wird noch öfterer gesprochen werden bei dem Fortschreiten, Verdoppeln, Vorbereiten, Auflösen, und in dem doppelten Contrapuncte. Beide Arten Einklänge und Octaven werden mit Recht unter die melodischen Intervalle aufgenommen, weil darzu zwei Töne als Verhältnißglieder erfordert werden, da ohne das eine auch das andere nicht gedacht werden kann.

Tabelle der melodischen Intervalle aus der diatonischen Grundmelodie.

1) Primisonus oder Vorklang.

Der Primisonus ist allezeit diatonisch, und darf weder chromatisch noch enharmonisch seyn; verstattet auch keine Verkleinerung noch Vergrösserung.

2) Secunde

vermindert	klein	gros	übermäsig
	c b	*c d*	*c d'*
keine	*b c*	*d c*	*f g'* (in *a*)
	e f	*d e*	
	f e	*e d* u. a.	

Wo keine verminderten Secunden sind, da können auch keine übermäsigen Septimen seyn.

3) Terz

vermindert	klein	gros	übermäsig
	f d	*c e*	
f d' (*a*)	*d f*	*f a* v. v.	keine
	e g	*g b*	
	g e u. a.		

Wo keine übermäsigen Terzen sind, da können auch keine verminderten Sexten seyn.

4) Quarte

vermindert	klein	gros	übermäsig
c g'	*c f*	*f b* (*c̄*	
a d' (*ă*	*f c*		keine
	g c (*c̄*	*d g'* (*ă*	
	c g		

Wo keine übermäsigen Quarten sind, da kann es auch keine verminderte Quinten geben.

5) Quinte

vermindert	klein	gros	überm.
	f b	*c g* (*c̄*	*c g'*
keine	*d g'* (*ă*	*f c*	*a d'* (*ă*
	a d' (*ă*	u. a.	

6) Sexte

vermindert	klein	gros	überm.
	e c	*d b*	*f d'* (*ă*
keine	*b g* v. v.	*f d*	
	a f		

7) Septime

vermindert	klein	gros	überm.
c d'	*d c* v. v.	*c b*	keine
f g' (*ă*	*g f*		

Anm. 1. Die verminderten diatonischen Intervalle müssen alle in absteigender Lage, und die übermäsigen in aufsteigender Lage gesucht werden.

Anm. 2. Die verminderten und übermäsigen diatonischen Intervalle sind alle weich, d. i. sie gehören in die Molltonart. Dies wird den Beweis für die verminderten und übermäsigen diatonischen Intervalle erleichtern.

Tabelle der melodischen Intervalle aus der chromatischen Grundmelodie.

(1. Primisonus oder Vorklang ist allein in der diatonischen Grundmelodie zu Hause.)

2) Secunde

vermindert	klein	gros	übermäsig
	c c'	e f' } (c̄	c d' } (c̄
keine	c c,	h c'	d e'
	d d'		
	d d,		e f'' (ă
	u. a.		

3) Terz

vermindert	klein	gros	übermäsig
f d' } (c̄	a f'	d f' (c̄	f a' } (ă
c a'	e c'	e g'	d f''
		a c'	
a f'' (ă			

4) Quarte

vermindert	klein	gros	übermäsig
c g' (c̄	g' d'	c f' (c̄	
g d'	(ă	d g'	c f'' (ă
f c'		e a'	

5) Quinte

vermindert	klein	gros	übermäsig
c f''	c f' (c̄	g' d' (ă	g d' (c̄
(ă	d g'		c g'
	e a'		f c'

ist umgekehrte Quarte.

6 Sexte

verminderte	klein	gros	übermäsig
f a' (ă	d f' (c̄	a f' (c̄	f d' } (c̄
d f''	e g'	e c'	c a'
	a c'		
			a f'' (ă

ist umgekehrte Terz.

7) Septime

vermindert	klein	gros	übermäsig
c d' } (c̄	e f'		
d e' } (c	b c'	c c'	
		d d'	keine
e f'' (ă		u. a.	

ist umgekehrte Secunde.

Anm. 1) Die chromatisch verminderten und kleinen Intervalle müssen alle in absteigender — und die großen und übermäsigen in aufsteigender Lage gesucht werden; ausgenommen die kleinen Secunden und großen Septimen in beiden Lagen.

Anm 2) Die chromatisch verminderten und übermäsigen Intervalle sind theils hart, d. i. sie gehören in die Durtonart — theils weich, d. i. sie gehören in die Molltonart. Diese Anmerkung wird den Beweis für die chromatisch verminderten und übermäsigen Intervalle erleichtern.

Die enharmonische Grundmelodie enthielte nun noch eine ausserordentliche große Menge verschroben — und überspannt scheinender melodischen Intervalle, deren Existenz nicht geleugnet werden kann. Allein die Anwendung der meisten ist uns zur Zeit noch unbekannt, und wir müssen es dahin gestellt seyn lassen, ob? und wieviel unsere Nachkommen davon Gebrauch machen können? Ich für meine Person zweifle indeß gar nicht, daß nach und nach mehr davon und darüber entdeckt werden kann.

Was zu unserer Zeit davon gebräuchlich ist, besteht

1) in den verminderten Secunden *c d,,* *c' d,* u. a. *c b'* *c, b* u. a.	und 2) übermäßigen Septimen *c d,,* *c' d,* u. a.

Doch vermeidet man auch lieber die übermäßigen Septimen, weil sie, ihres großen Sprungs wegen, den Vortrag erschweren.

Die Summe der melodischen Intervalle aus der dreierlei Grundmelodie ist also angegeben, und besteht

1) in dem Primisonus oder Vorklange

2) in Terzern 4) in Quarten 5) in Quinten 6) in Sexten 7) in Septimen	welche vermindert, klein, gros und übermäßig sind, wodurch sie sich von den harmonischen Intervallen, in deren Tabelle es nur dreierlei Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen gab, genau unterscheiden.

Bei der Composition einer Melodie wird der Spielraum erweitert, und zwei Tonfächer (auch wohl mehrere) verbunden; daher die Octaven, Nonen, Dezimen, Undezimen, Duodezimen, Terzdezimen, Quartdezimen u. s. w., welche in ein anderes Tonfach verlegte Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen sind, davon die Octaven, Dezimen und Duodezimen, als solche, in der reinen Harmonie nirgends anzutreffen sind. Daraus läßt sich zum Theil erweisen, daß der Contrapunct in der Octave, Dezime

und Duodezime nicht harmonisch, sondern melodisch sei. So sind auch die verminderten Secunden und übermäsigen Septimen, die übermäsigen Terzen und verminderten Sexten, bloße melodische Intervalle, und kommen in der Harmonie nirgends vor. Ferner sind auch die melodischen Quarten und Quinten von den harmonischen so unterschieden, oder unterscheiden sich vielmehr selbst, so, daß man sie unmöglich mit einander verwirren kann.

Ehe ich beweise, daß die in den Tabellen angegebenen melodischen Intervalle als solche, und als keine andern üblich und gebräuchlich sind, will ich erst einige Anmerkungen vorausschicken, die manche Bedenklicheiten heben sollen.

Anm. 1) Da in der absteigenden Grundmelodie, der Primisonus in ein ander Tonfach verlegt, und mit ihm das ganze Tonfach umgekehrt worden ist, so kann es nicht anders seyn, als daß die in der aufsteigenden Grundmelodie befindliche Secunden, in der absteigenden Grundmelodie zu Septimen, die Terzen zu Sexten, die Quarten zu Quinten, u. s. w. — die verminderten Intervalle zu übermäsigen, die kleinen zu großen, die großen zu kleinen, die übermäsigen zu verminderderten — die verminderten enharmonischen, zu übermäsig enharmonischen (vom größern Abstande, — die verminderten chromatischen zu übermäsigen chromatischen (von kleinern Abstande), — die verminderten diatonischen zu übermäsig diatonischen (von kleinsten Abstande), — ferner, die chromatisch kleinen zu chromatisch großen, die diatonisch kleinen zu diatonisch großen u. u. werden müssen.

Anm. 2) Bei Aufstellung des Terzenmaaßes zur Begränzung der Tonart, wurden die diatonisch kleinen Se-

cunden sinnlich kleine, und die chromatisch kleinen zweifelhafte genennt, weil damals noch keine Rede von der Grundmelodie seyn sollte. An die Stelle der sinnlich kleinen (von größern Abstande), kann man sich nun die diatonisch kleinen — und an die Stelle der zweifelhaft kleinen (von geringern Abstande) die chromatisch kleinen denken, um allen Schein des Widerspruchs aufzuheben.

Anm. 3) Bekanntlich giebt es Theoretiker, welche viererlei Intervalle und auch übermäsige Einklänge, und verminderte Octaven statuiren. Diese Theoretiker hätten in den viererlei Intervallen nicht unrecht, wenn sie dieselben für die Melodie allein, für die Harmonie dagegen nur dreierlei festgesetzt hätten; nicht aber, wenn sie diese viererlei Intervalle für die Harmonie geltend machen wollen. Um alle Theoretiker zu vereinigen, war es also der beste Weg, die Harmonie und ihr Zugehör von der Melodie und ihren Zugehör abzusondern, aus welcher Absonderung auch alsdann von selbst folgte, daß die übermäsigen Einklänge und verminderten Octaven Chimären seyn, und Widersprüche enthalten mußten.

Nun zum Beweise — daß die in den aufgestellten Tabellen angegebenen melodischen Intervalle, als solche und als keine andern, üblich und gebräuchlich sind. Dieser gründet sich auf nachstehende, aus der dreierlei Grundmelodie abgeleitete Sätze:

1) Wenn zwei verglichene successive Töne alle beide in der diatonischen Grundmelodie enhalten sind, so sind sie beide auch diatonische Intervalle. Und

2) wenn von zwei verglichenen successiven Tönen nur einer in der chromatischen Grundmelodie enthalten ist, (von

zweien versteht sichs ohnehin) so sind sie chromatische Intervalle. Wenn aber

3) von zwei verglichenen successiven Tönen, der eine in der enharmonischen Grundmelodie enthalten ist, so sind sie enharmonische Intervalle.

Ich will von der verminderten Secunde anfangen. Diese hat das Merkmal der Succession, deswegen ist sie blos melodisch. Als ein melodisches Intervall ist sie nur allein in der enharmonischen Grundmelodie anzutreffen; folglich ist sie ein enharmonisches Intervall, eine enharmonische Secunde, und weder diatonisch noch chromatisch. Nach Satz 3). Verglichen mit den Melodien aus den dissonirenden Mittelaccorden in der successiven Harmonie.

Die kleinen Secunden *h c* — *e f* sind in *C* dur und *A* moll diatonisch, weil die diatonische Grundmelodie von *C* dur und *A* moll sie enthält. Satz 1) In *Es* und *As* dur würden sie chromatisch seyn. Satz 2).

Z. B.					
	h	| *c*	*e*	| *f*	
	g	| *c*	—	| *a*	

Die kleinen Secunden *c c'* und *d d'* sind dagegen in *C* dur und *A* moll chromatisch. S. 2).

Z. B.						
	c	*c'*	| *d*	*d'*	| *e*	
	c	—	| *g*	—	| *c*	

Daß *c d* und *d e* in *C* dur und *A* moll diatonisch große Secunden sind, erhellet aus Satz 1).

Daß *e f'* und *b c'* in *C* dur chromatisch große Secunden sind, wird mit Satz 2) bewiesen.

```
z. B.  e f'g | a          b c'd | c
       c e   | f          g f   | e
       ___________        ___________
       ‾       ‾          ' '     ‾
       c —     f          g g     c.
```

Daß *c d' — f g'* in *A* moll diatonisch übermäßige Secunden sind, ist aus der diatonischen Grundmelodie von *A* moll, nach Satz 1) klar.

```
z. B.  c d' | e     |     f g' | a
       a f  | e     |     d e  | a
       ___________        ___________
       ◡ ∅    .'          ◡ /.    ◡
       a b    e           d e     a
```

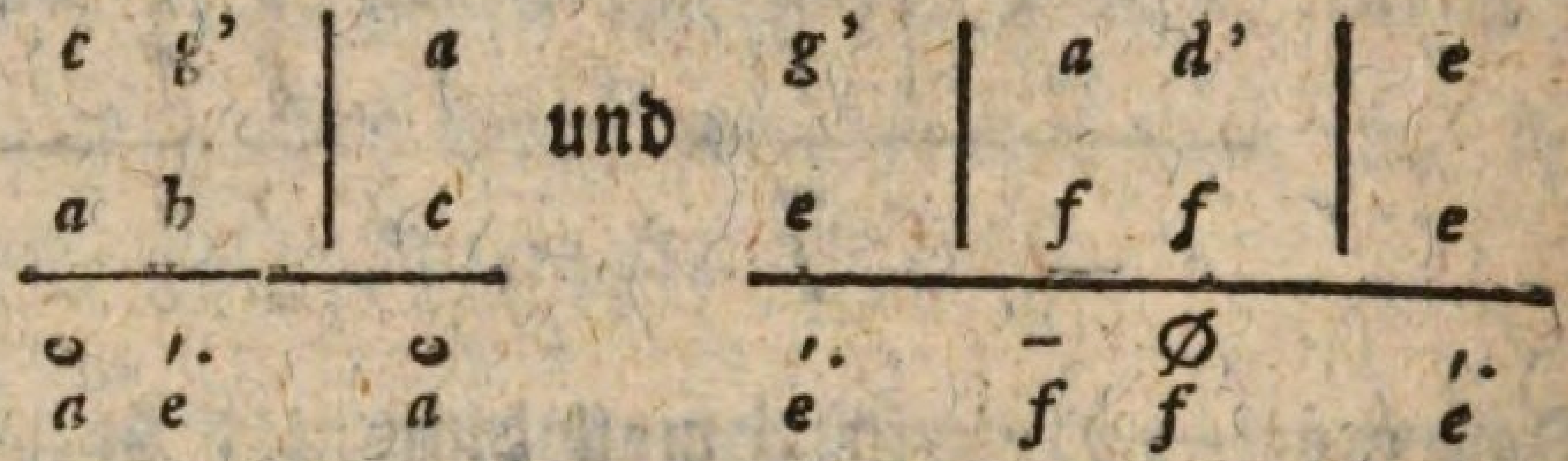
In *C* dur würden sie chromatisch seyn, nach der chromatischen Grundmelodie oder Satz 2).

```
z. B.  c d'e | f g'a | d
       c c   | a f   | g
       _________________
       ‾       ‾       '
       c —     f       g
```

Eben so kurz und leicht kann der Unterschied der diatonischen und chromatischen Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen mit Satz 1) und 2) bewiesen werden. Ich werde also mehrere überspringen und auslassen könnten, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, und das eigne Nachdenken meiner Leser darüber nicht zu sehr zu beschränken. Also nur noch über die Quarten und Quinten.

Die diatonisch verminderte Quarte muß nach Satz 1) in der diatonischen Grundmelodie liegen, wenn sie eine diatonisch verminderte Quarte seyn soll.

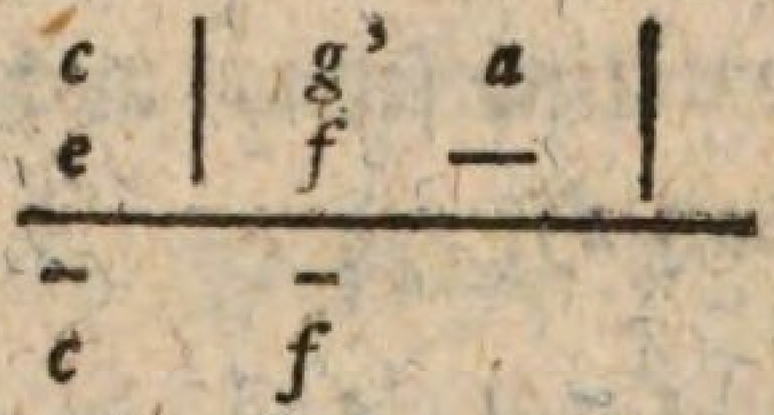
z. B.



Man kehre die Quarte um, so gilt es von der diatonisch übermäsigen Quinte.

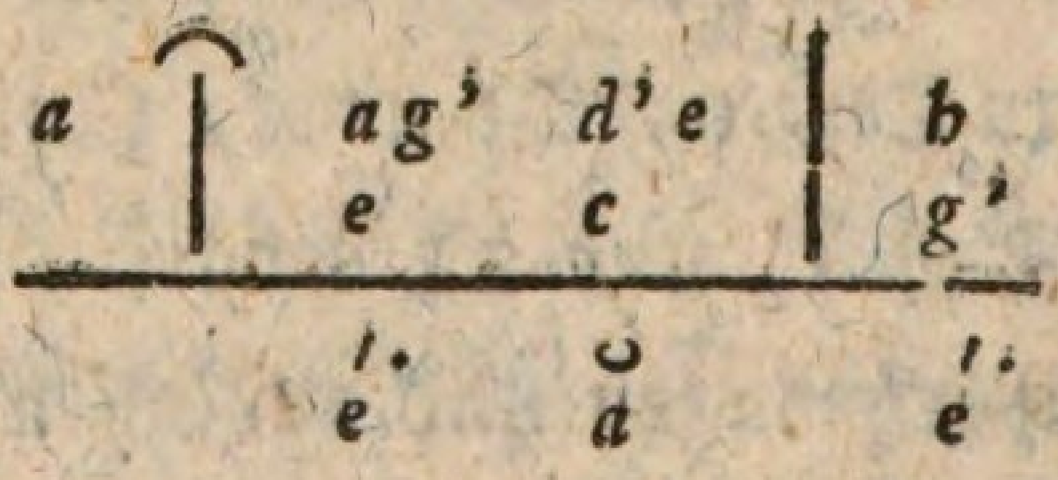
Die chromatisch verminderte Quarte darf nicht in der diatonischen, sondern muß in der chromatischen Grundmelodie liegen, wenn sie eine chromatisch verminderte Quarte seyn soll. Satz 2).

z. B.



Die chromatisch kleine Quarte g' d' darf und kann nicht in der diatonischen, sondern muß in der chromatischen Grundmelodie liegen, wenn sie eine chromatisch kleine Quarte seyn soll. Satz 2).

z. B.



Bei dem Beweise für die chromatisch große Quinte, kehre man die Quarte um.

Die chromartisch übermäsige Quarte darf nicht in der diatonischen, sondern muß in der chromatischen Grundmelodie

lodie liegen, wenn sie eine chromatisch übermäsige Quarte seyn soll. Satz 2).

Z. B. *c f'' g'* | *a*
a b | *a*
———————
a e *a*

Die chromatisch übermäsige Quarte umgekehrt, ist eine chromatische verminderte Quinte, für die der Beweis gleich lautet.

Die chromatisch übermäsige Quinte darf also auch nicht in der diatonischen, sondern muß in der chromatischen Grundmelodie liegen, wenn sie eine chromatisch übermäsige Quinte seyn soll. Satz 2). Verglichen mit der chrom. verm. Quarte, als deren Umkehrung:

Z. B. *g d' e* | *g f*
e c | *f*
———————
c — *f*

Die angegebenen Intervalle kommen alle vor, und sind Theilchen der Grundmelodie, wovon nur die Endpuncte oder Grenzen gebraucht, die darzwischen liegenden Secunden aber ausgelassen werden. Und obgleich der leere Raum einer Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime u. s. w. mit lauter Secunden aus der diatonischen oder chromatischen Grundmelodie ausgefüllt werde kann, so thut es doch der Componist der Mannigfaltigkeit wegen nicht immer, wo es nicht nöthig, schicklich und zweckmäsig ist. Unschicklich und falsch würde dieses Ausfüllen hauptsächlich alsdann seyn, wenn eine andere

Melodie dabei ein unmelodisch Verhältniß veranlassen würde, so, daß beide in Einklängen oder Octaven, in Secunden oder Septimen, in Quarten oder Quinten fortschreiten müßten.

Die Beispiele, welche ich bei dem Beweise für die melodischen Intervalle, so wohl der diatonischen als chromatischen aufgestellt habe, könnten freilich einfacher, und nur ein einzelnes einfaches melodisches Fragment seyn: Aber ich habe mit gutem Vorbedacht nicht nur eine zweite Melodie, als Baß anzusehn, damit verbunden, sondern auch die Grundharmonie, gegen welche die erste abgeglichen werden muß, unter den abgesonderten Strich beigefügt, um meinen Lesern das deutliche Verstehen derselben zu erleichtern. Sie können sich aber doch auch diese Melodie abgesondert denken.

IV.

Von Unterscheidung der melodischen Intervalle bei der Composition der Melodie.

Nach vorhergegangener Unterscheidung der melodischen Intervalle in diatonische, chromatische und enharmonische — in verminderte, kleine, große und übermäßige — findet sich bei der Composition der Melodie auch noch ein anderer Unterschied, der für die Setzer von großem Werth und Nutzen ist.

Es sind nämlich in jeder componirten Melodie zweierlei Intervalle zu bemerken. Einige sind so beschaffen, daß sie schlechterdings nicht aus der Melodie weg bleiben können, und da seyn und gebraucht werden müssen, wenn ein Sinn

in der Melodie seyn soll. Diese Intervalle haben noch das besondere Merkmal, daß sie allein in der diatonischen Grundmelodie und zugleich in der successiven Harmonie, welche bei Erfindung der Melodie zum Grunde liegt, enthalten sind. Wegen dieser unentbehrlichen Actualität werde ich sie daher **melodische Hauptintervalle** nennen. Dergleichen finden sich in den von Fig 1. bis 76 aufgestellten Beispielen. — Andere sind so beschaffen, daß sie nicht nothwendig gebraucht werden müssen, sondern willkührlich gesetzt, und auch weggelassen werden können. Sie sind so wohl in der diatonischen als chromatischen Grundmelodie zu Hause, gehören zu dem melodischen Schmuck, und sind nicht in der successiven oder componirten Harmonie enthalten, woraus die Melodie erfunden wurde. Wegen diesem willkührlichen Gebrauch können sie daher **melodische Nebenintervalle** genennt werden. Dergleichen Nebenintervalle aus der diatonischen Grundmelodie finden sich in den Beispielen Fig 77. 78. 79 und Fig 96. 97. 98. Andere dergleichen melodische Nebenintervalle aus der chromatischen Grundmelodie würde man erhalten können, so bald es schicklich und zweckmäsig wäre. Man mache z. B. in Fig 10. aus dem ersten *g* des Altes von einer halben Tactlänge zwei Viertel, nämlich *g* und *g'*; ferner aus dem zweiten *c* des Tenors von einer halben Tactlänge auch zwei Viertel, nämlich *c* und *c'* so wird dies klar seyn. Die melodischen Nebenintervalle können so wohl im geschwinden als langsamen Tempo vorkommen. Wenn sie im langsamen Tempo auftreten, und von einer andern Stimme gleichfalls durch Nebenintervalle

terzenweise begleitet werden, so bilden sie a) Quasiaccorde, welche von dem zum Grunde liegenden wirklichen, woraus die Melodie erfunden worden ist, ganz verschieden sind, und b) Quasidissonanzen, denen ganz andere Merkmale zukommen, als den wirklichen. Man setze z. B. Fig 5. zwischen das *c* u. *e* des Basses das melodische Nebenintervall *d*; alsdann im Tenore zwischen das *e* u. *g* das melodische Nebenintervall *f*: So entsteht, wenn man gedachte Nebenintervalle auf den schweren Tacttheil anwendet, ein Terzquartseptimenaccord — und wenn man diese Nebenintervalle auf den leichten Tacttheil legt, ein Terzquartenaccord. Beide sind keine wirkliche, sondern nur Quasiaccorde, welche von den zum Grunde liegenden successiven Dreiklängen auf dem Hauptgrundtone und auf der Terz der Hauptprimenharmonie ganz verschieden sind. Solche Quasiaccorde giebt es eine große Menge, davon man in den Theorien nur einige wenige als durchgehende Accorde angegeben findet. Sie entstehen alle blos durch die Composition der Melodien: Die Harmonie aber hat nicht den geringsten Theil daran. Mehr von diesen Quasiaccorden und ihren Bestandtheilen, soll in der dritten Abtheilung unter dem Titel Quasiharmonie vorkommen.

Man pflegt die Nebenintervalle sonst auch durchgehende und Wechselnoten, (wie ich selbst gewöhnt war) auch wohl Vor- und Nachschläge zu nennen. Aber dies ist gewiß unrichtig; denn die Noten sind nur Zeichen von Tönen oder Intervallen, aber nicht die Intervalle selbst. Und die Vor- und

Nachschläge sind mit den Spielmaniren gleiches Namens leicht zu verwirren: Was aber Verwirrung stiftet, ist zu vermeiden.

Die melodischen Hauptintervalle aus der diatonischen Grundmelodie können abermals unterschieden werden, in freie und gebundene. Die freien melodischen Intervalle sind diejenigen, welche einen freien ungebundenen Gang hinauf oder herab nehmen oder springen können; Die Gebundenen sind die einzigen, welche gezwungen sind just einen stuffenweisen Gang hinauf oder herab zu nehmen; Diese stellen zugleich in der zum Grunde liegenden Harmonie, wovon die Melodie abhängt, entweder scharfe Neutra (Dominatenterzen) oder Dissonanzen vor. Der Unterschied dieser Intervalle macht deswegen noch eine Eintheilung nothwendig, nämlich a) in schwer gebundene und b) leicht gebundene. Die ersten sind in der Harmonie zugleich vollkommne Dissonanzen, und müssen vor sich einen Einklang und nach sich eine Secunde haben. Die zweiten sind in der Harmonie entweder scharfe Neutra, oder unvollkommne Dissonanzen, welche nicht nothwendig einen Einklang zum Vorgänger, sondern nur eine Secunde zum Nachfolger haben müssen, so lange man in einerlei Tonart bleibt. Die freien so wohl als die gebundenen Intervalle sind in der Frage: Wie viel ein jedes Intervall in der Grundharmonie con- oder dissonire? zugleich ausgezeichnet worden. Was nun vor jenen behauptet worden ist, in Ansehung des Mehr oder Weniger des Con- und Dissonirens der harmonischen Intervalle, das gilt auch mit gehöriger Anwendung von den melodischen Intervallen, in Ansehung der Freiheit

und Gebundenheit bei der Composition der Melodie, weil sie lauter Theilchen der Grundmelodie enthält, und die Grundmelodie gegen die Grundhharmonie abgeglichen seyn muß.

Die Nebenintervalle aus der diatonischen Grundmelodie, richten sich nach der Freiheit oder dem Zwange der melodischen Hauptintervalle, die ihnen voran gehen und folgen. Z. B.

melodische Hauptintervalle $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ | $\bar{a}$ worzu

die diatonische Nebenintervalle $\bar{\bar{c}}$ $\bar{b}$ $\bar{a}$ $\bar{g}$ | $\bar{a}$ ——

ferner: Hauptintervalle $\bar{c}$ $\bar{f}$ | $\bar{e}$

diat. Nebenintervalle $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ | $\bar{e}$ ——

die Nebenintervalle aus der chromatischen Grundmelodie sind gezwungen als aufsteigende aufzusteigen,

z. B. $\bar{c}$ $\bar{c}'$ $\bar{d}$ $\bar{d}'$ | $\bar{e}$

und als fallende zu fallen.

Z. B. $\bar{\bar{c}}$ | $\bar{b}$ $\bar{b}$ $\bar{a}$ $\bar{a}$, | $\bar{g}$

V.

Von dem Fortschreiten, Verdoppeln, Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen als melodischen Geschäften.

Es kommt viel darauf an, den Satz recht zu verfechten: daß diejenigen Töne, welche von dem Componisten zum Fortschreiten, Verdoppeln, Vorbereiten, Anschlagen und Auf-

lösen gebraucht werden, 1) wirkliche Intervalle und 2) nichts anders als melodische Intervalle sind. Was das erste betrift, darf ich mich nur auf die vorhergegebene Destinition des Intervalls überhaupt S. 6. beruffen und sonst nichts als den Intervallenwerth der Einklänge vertheidigen, weil man nur diesen bezweifelt.

Einklänge sind Töne, welche in Ansehung des Abstandes mit einander verglichen werden. Wenn das vordere Glied des succesiven Einklangs seinen Cirkel in der Luft gemacht hat, so folgt das hintere Glied, bildet einen neuen Cirkel in der Luft und verdrängt gleichsam den ersten. Beide mögen immerhin von gleicher Größe seyn, (dies kommt hier nicht in Betracht) aber beide werden doch schlechterdings in Ansehung des Abstandes verglichen. Von den successiven Octaven, welche doch nichts anders sind, als die um ein Tonfach erhöhten oder erniedrigten Einklänge, will ich nichts sagen, da ihr Intervallenwerth anerkannt wird.

Mit den coexistirenden Einklängen ist es zwar etwas anders, indem diese durch das Zusammentreffen zweier Melodien entstehen, welche aber keine wirkliche sondern nur eine Quasiharmonie bilden: Aber der Intervallenwerth kann ihnen doch auch nicht abgesprochen werden. Jedes Glied eines solchen Einklangs macht auch einen besondern Cirkel in Luft, da die Saiten oder Stimmen, welche sie hören lassen, nicht auf einen und demselben Raume oder Platze stehen oder seyn können, mithin beide Glieder schlechterdings ein Vergleichen in Ansehung des Abstandes verstatten, vermöge dessen sie un=

ter die Intervalle gehören. Der coexistirenden Octaven, die doch, wie gesagt, nichts anders sind, als die um ein Ton-fach erhöhten oder erniedrigten Einklänge, will ich eben so wenig gedenken, weil ihnen der Intervallenwerth nicht abgeleugnet wird. Man kann sich noch augenscheinlicher durch ein kleines Experiment darüber belehren lassen. Man nehme z. B. ein paar gleich grose Steinchen, und werfe einen bald nach dem andern ins Wasser, so entstehn zwei verschiedne successive Cirkel, deren letzterer den ersten verdrängt. Ein andermal werfe man zwei gleich große Steinchen, den einen mit der rechten, den andern mit der linken Hand zugleich ins Wasser, so werden zwei verschiedne coexistirende Cirkel entstehn: In beiden Fällen findet ein Vergleichen in Ansehung des Abstandes statt, nur betrift er einmal die Zeit und das anderemal den Raum. Das erste ist ein Bild von den successiven Einklängen, das andere von den coexistirenden Einklängen, welche eben dergleichen Cirkel in der Luft machen, und also auch in Ansehung des Abstandes verglichen werden können.

Die Einklänge sind daher würkliche Intervalle, Glieder eines Verhältnisses, wobei ein Vergleichen in Ansehung des Abstandes statt findet. Nur sind sie keine harmonischen Intervalle, sonst müßten sie irgendwo in der Harmonie, entweder in der Grundharmonie oder in der successiven oder componirten Harmonie angetroffen werden. Zwar sind sie auch keine melodischen Grundintervalle, weil sie nirgends in der Grundmelodie anzutreffen sind: Aber man kann sie in der

Composition der Melodie, wohin sie gehören, so wenig entbehren, als in der Composition der Harmonie die harmonischen Secunden, Quarten und Sexten, welche auch nicht in der Grundharmonie, sondern in der Umkehrung einzelner Glieder aus der Grundharmonie anzutreffen sind; wenn diese nun dennoch zur Classe der harmonischen Intervalle gehören, so muß man auch die Einklänge in die Classe der melodischen Intervalle setzen. Denn die melodischen Intervalle succediren einander: und alle Intervalle, welche einander succediren, gehören in einerlei Classe, nämlich in die Classe der melodischen Intervalle. Vergl. mit der Definition S. 7 Diese succedirende Intervalle bleiben auch alsdann melodisch, wenn sie mit den succedirenden Intervallen einer andern, aus einerlei successiven Harmonie erfundenen Melodie, im Einklange oder in der Octave zusammentreffen und desfalls zugleich einen Raumabstand fühlen lassen. Die harmonischen Intervalle succediren einander nicht. Einzelne Glieder (oder Accorde) aus den Arten der Grundharmonie einer einzigen oder zweier Tonarten, succediren einander wohl, aber diese Succession macht keine Melodie. Man setze z. B. folgende Accorde:

			c	c		
g	e	c	a	a	f	g
e	c	a	f'	f'	h	e
c	a	f	d	g	g	c

Diese Accorde succediren einander, es ist nichts daran zu tadeln, es ist eine reine successive Harmonie. Aber es ist keine Melodie vorhanden; die durch Zufall der verbundenen Grundintervalle entstandene ausgenommen. In Fig. I. liegt eben

diese successive Harmonie zum Grunde, und alle Fehler sind mit den daraus erfundenen Melodien und ihren richtig fortschreitenden Intervallen verschwunden.

Das Fortschreiten ist eine Sache der Melodie, und die melodischen Intervalle schreiten fort.

Man nennt dies Fortschreiten auch Bewegung. Dem Scheine nach ganz falsch! Diese Bewegung wäre, eines Tones Veränderung seines Orts, der Ton bliebe derselbe und veränderte nur den Ort. Dies Fortschreiten ist aber das würklich nicht, sondern vielmehr die Succession eines andern ganz verschiedenen aber verglichenen Tons auf einen vorhergehenden in einerlei Stimme: denn da wird ein vorhergehender Ton verdrängt und ein anderer läßt sich für sich selbst hören. Wenn das Wort Bewegung nun hier eben den Sinn des Succedirens haben soll, so ist mirs auch recht. Das Succediren oder Fortschreiten der Intervalle ist also eine Sache der Melodie, und es können keine andere als melodische Intervalle fortschreiten. Man gesteht auch dies Fortschreiten der melodischen Intervalle selbst ausdrücklich zu, wenn man zu sagen pflegt: Die Stimmen (d. i. der Sopran, Alt, Tenor, Baß und welche Instrumente sonst ihre Stelle vertretten mögen) schreiten fort. Einzelne Stimmen haben aber nur allein succedirende d. i. melodische Intervalle. Ferner ist gar nicht zu bezweifeln, daß auch die coexistirenden Einklänge und Octaven melodische Intervalle bleiben müssen, weil sie, in jeder Stimme besonders, einander würklich succediren, und also in denselben für sich

fortschreiten; Das Zusammentreffen zweier Melodien allein kann sie daher unmöglich zu würklich harmonischen Intervallen umschaffen, wie man irrig glaubt, oder zu glauben scheint, wenn man sie zugleich vollkommene Consonanzen nennt Die Einklänge und Octaven sind also keine harmonischen Intervalle, weil sie weder in der Grundharmonie noch in der successiven Harmonie anzutreffen sind. Sie werden aber mit Recht bei der Composition, wegen der Wiederholung in einerlei Stimme, wo eines dem andern succedirt, und auch alsdann, wenn zwei verschiedene aus succedirenden Intervallen bestehende Melodieen zusammentreffen, unter die melodischen Intervalle gezählt. Beide schreiten fort in andere melodische Intervalle, und andere melodische Intervalle schreiten in den Einklang und Octave fort. Ueberdies müssen auch alle Intervalle, welche fortschreiten in einerlei Classe gehören; diese kann aber die Classe der harmonischen Intervalle nicht seyn, weil sich darinnen weder Einklang noch Octave befinden, auch weder die Grundharmonie noch die successive Harmonie Einklänge und Octaven nöthig hat: daher ist es die Classe der meloldischen Intervalle, welche fortschreiten

Einige Theorien reden von einem harmonischen Fortschreiten allein; andere sowohl von einem melodischen als einem harmonischen Fortschreiten: Keine aber unterscheidet die Intervalle selbst, woraus sich doch eigentlich erkennen und erklären lassen muß, daß das Fortschreiten etwas blos melodisches ist.

Das Fortschreiten von den harmonischen Intervallen behaupten, ist daher eben so viel als etwas Widersprechendes

behaupten. Diejenigen, welche mit harmonischen Intervallen fortzuschreiten vorgeben, müssen doch wenigstens darauf sehen, daß sie keine Octaven und Quinten machen, oder, welches einerlei ist, mit zwei Stimmen (Melodien) in Quinten und Octaven fortscheiten; Aber eben dieses Vermeiden der Octaven und Quinten in zwei Stimmen, kommt ja nicht in der Composition der Harmonie, sondern in der Composition der Melodie vor. Sie geben also blos vor, oder bilden sich fälschlich ein, sie schritten mit harmonischen Intervallen fort, indem sie würklich mit melodischen d. i. succedirenden, fortschreiten. Ueberdies ist es auch nicht genug, Octaven und Quinten bei der Composition der Melodien zu vermeiden, sondern man muß auch das Fortschreiten zweier Stimmen mit Secunden, Quarten, Septimen und s. w. eben so sehr verabscheuen, weil dadurch das Gehör und Gefühl eben so widrig und bisweilen noch widriger erschüttert wird als durch jene.

Das Verdoppeln ist ein melodisches Geschäft.

Verdoppeln heißt: Ein melodisch Intervall in zwei Stimmen zugleich und also doppelt nehmen, entweder in einerlei Tonsache — wie in Fig. 1. im dritten Tacte — oder in zwei verschiedenen Tonfächern — wie in Fig. 1. im ersten und zweiten Tacte. — Hier lehrt der Augenschein, daß das Verdoppeln durch das Fortschreiten und Zusammentreffen der Melodien (welche lauter succedirende Intervalle haben) entsteht, und dasselbe durch keine andere Intervalle, als durch den Einklang und die Octave möglich ist. Diese beide aber

sind, wie bewiesen worden ist, blos melodische Intervalle; daher ist auch das Verdoppeln blos melodisch: Die Harmonie dagegen hat keine Verdoppelung nöthig.

Das melodische Intervall, welches verdoppelt wird, ist nicht immer ein melodisches freies Hauptintervall, welches zugleich in der Grundharmonie, gegen welche die Grundmelodie abgeglichen werden muß, die 1, 5 oder 3 vorstellt; sondern ist auch oft ein melodisches Nebenintervall.

Wenn das melodische Hauptintervall, welches zugleich in der Grundharmonie die 1 vorstellt, verdoppelt wird, so geschieht dies durch eine andere Stimme mit dem coexistirenden Einklange oder dessen Octave Wenn das melodische Hauptintervall, welches zugleich in der Grundharmonie die 5 vorstellt, verdoppelt wird, so geschieht dies durch eine andere Stimme mit dem coexistirenden Einklange der 5, oder deren Octave 12.

Wenn das melodische Hauptintervall, welches zugleich in der Grundharmonie einer Prime (niemals Dominante) die 3 vorstellt, verdoppelt wird, so geschieht dies wieder durch eine andere Stimme mit dem coexistirenden Einklange der 3 oder deren Octave die 10. Wenn aber ein melodisch Nebenintervall verdoppelt wird, so geschieht dies immer durch dessen Octave, aus dem Grunde, damit die Stimmen einander nicht über- oder untersteigen.

Beide die melodischen Haupt- und Nebenintervalle, welche verdoppelt werden, müssen absolut freie melodische Inter-

valle seyn: Denn die gebundenen, die zugleich in der Grundharmonie Dissonanzen oder scharfe Neutra vorstellen, sind nicht verdoppelungsfähig.

Man überzeuge sich hierbei abermals, daß der Einklang nie mit der Prime kann und darf verwechselt werden. Es war ein Widerspruch zu sagen: Man habe die Quinte oder Terz durch den Einklang (der zugleich so viel als Prime seyn soll) verdoppelt. Ein ähnlicher Irrthum äusserte sich mit der Octave. Diese nennte man eine vollkommne Consonanz, und verdoppelte doch die Terz damit, welche eine unvollkommene ist.

Nachdem bewiesen worden ist, daß das Verdoppeln nicht harmonisch, sondern melodisch ist, soll das Tonmaaß mit seiner Aussage auch nicht vergessen werden. Das Tonmaaß oder auch die Schwingung der Saite, bestimmt folgende Verdoppelungsprogression für dasjenige melodische Hauptintervall, welches zugleich in einer Art der Grundharmonie, das Hauptgrundintervall ist:

1	2	4	8
c	c	c	c

und für dasjenige melodische Hauptintervall, welches zugleich in einer Art der Grundharmonie die reine Quinte ist.

3	6	12
g	g	g

Hieraus folgt, daß dasjenige melodische Hauptintervall, welches zugleich in der Grundharmonie das Hauptgrundintervall, vorstellt, dreifach genommen werden kann, ehe ein anderes

melodisches Hauptintervall, welches zugleich in der Grund-harmonie die reine Quinte vorstellt, zweimal genommen oder verdoppelt werden kann. Das Tonmaaß hilft also dafür beweisen, daß diejenigen melodischen Intervalle, die zugleich in der Harmonie am meisten consoniren, in den Melodieen auch am meisten verdoppelt werden können. In Ansehung derjenigen melodischen Intervalle, welche in der Gruudharmonie zugleich grosse oder kleine Terzen sind, kann uns das Tonmaaß keine sichere Auskunft geben: Denn die große Terz einer Primenharmonie ist von der großen Terz einer Dominantenharmonie sehr verschieden; jene kann in den Melodieen doppelt erscheinen, wenn es deser in keinem Falle erlaubt ist. Ich weise hier auf den VI Abschnitt der ersten Abtheilung zurück, aus welchem man sich die Regeln für das Verhalten bei der Verdoppelung derjenigen melodischen Intervalle, die zugleich in der Grundharmonie große oder kleine Terzen sind, abstrahiren kann

Das Hauptsächlichste besteht in folgenden: Wenn dies befragte Intervall ein Hauptgrundintervall, oder reine Quinte in irgend einer Art der Grundharmonie derselben Tonart vorzustellen fähig ist, so consonirt es in der Harmonie mehr als eine andere Terz, der dieses Merkmal fehlt, und kann daher in der Melodie verdoppelt werden, oder in zwei Stimmen zugleich vorkommen. So wird in Fig 42. das melodische Intervall e verdoppelt, weil es auch die reine Quinte von der Sextenharmonie der Tonart C dur, wohin es gehört, vorstellen kann. Ein Gleiches geschieht in Fig. 51 mit dem c

in der Tonart *A* moll. So wird auch in Fig. 43. im fünften und sechsten Satze das *c* verdoppelt, weil es das Hauptgrundintervall in der ganzen Tonart vorstellen kann. Verglichen mit Fig 73. Satz 2., welches der nämliche Fall in *A* moll ist. Hingegen können diejenigen melodischen Hauptintervalle, welche zugleich große Terzen von irgend einer Dominantenharmonie sind, gar nicht verdoppelt werden, deswegen, weil sie weder ein Hauptgrundintervall noch eine reine Quinte von irgend einer Grundharmonie derselben Tonart vorzustellen fähig sind. Verglichen mit Seite 46.

Auch melodische Nebenintervalle können verdoppelt werden, aber nur einmal, und allein durch die Octave, aus dem Grunde, damit sich die Stimmen weder über- noch untersteigen. Man sehe Fig 78 und 79, wo im ersten Tacte das melodische Nebenintervoll *f*, und im dritten Tacte das melodische Nebenintervall *g* verdoppelt ist. Damit man aber diese melodischen Nebenintervalle nicht verkenne, will ich nur die ersten drei Täcte von der zum Grunde liegenden successiven Harmonie hier aufstellen,

- *c*	o *a*	|	, *g*	, *g*	|	o *a*	- *f*	|

woraus sich erklärt, daß das f im ersten und das g im dritten Tacte, nichts anders als melodische Nebenintervalle seyn können, welche hier verdoppelt worden sind

Ueber die einfachen, durch Einklänge und Octaven verdoppelten melodischen Sätze — über ganze melodische durch Octaven verdoppelte Passagen — und über Terzengänge durch

Octaven und Dezimen verdoppelt, gebietet allein die galante Mode, welche jeder gerne mitmacht, um kein Pedant zu scheinen. Diese sind alle gut, alsdann, wann eine richtige successive Harmonie zum Grunde liegt, und etwas Erhabnes, Großes, Edles, oder doch etwas Schönes und Angenehmes damit ausgedrückt wird.

Das Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen ist auch ein blos melodisches Geschäft, nämlich ein Fortschreiten der melodischen Intervalle, d. i. solcher, welche einander succediren. Alle melodische Intervalle, welche zum Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen gebraucht werden, sind melodische Hauptintervalle, d. i. solche, welche zugleich in der successiven, bei Erfindung der Melodieen zum Grunde liegenden, Harmonie enthalten sind. Von diesen melodischen Hauptintervallen bedürfen die freien weder Vorbereitung noch Auflösung: Aber die schwer gebundenen, welche in der zum Grunde liegenden Harmonie zugleich vollkommne Dissonanzen sind, müssen vorbereitet und aufgelöst werden: Bei den leicht gebundenen, welche in der zum Grunde liegenden Harmonie unvollkommne Dissonanzen sind, ist das Vorbereiten willkührlich und nur das Auflösen nothwendig, so lange man in einerlei Tonart bleibt. Die scharfen Neutra, oder die Dominantenterzen haben gar keine Vorbereitung, aber wohl die Auflösung allzeit nöthig.

Die schwer gebundenen melodischen Intervalle müssen allzeit einen Einklang (ein blos melodisch Intervall) zum Vorgänger haben, und darin besteht ihre Vorbereitung; und als-

dann müssen sie auch eine successive Secunde, (auch ein blos melodisch Intervall) zur Nachfolgerin erhalten, worin eben die Auflösung besteht. Der dem schwer gebundenen melodischen Intervalle vorhergehende Einklang kann ohne erneuten Anschlag, wie in Fig 83. *a*) — Vergl. mit andern Figuren, welche schwer gebundene Intervalle enthalten — und auch mit erneutem Anschlage wie in Fig. 83. *b*) auftreten, dies hängt von der Willkühr des Componisten ab.

Die leicht gebundenen melodischen Intervalle können einen Einklang zum Vorgänger haben, wie in Fig. 20. 21. 28. 29. 31. 33. 34 u. *a*.; doch ist es keine Nothwendigkeit, zumal, wenn sie auf dem leichten Tacttheil fallen, wie in Fig. 14. 18. 41. 43. 47. 49. 51. u. a. — auch wohl selbst andern schwer gebundenen, als Einklänge zu Vorgängern dienen, wie in Fig. 57. 62. 68. 72. 73. u. a. Aber sie müssen alle eine Secunde zu Nachfolgern haben, so lange man in einerlei Tonart bleibt, wie solches die Beispiele alle durchgängig bekräftigen. Auch können diese nur allein in den Stimmen verwechselt werden.

Das Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen der gebundenen Intervalle ist also blos eine Sache der Melodie, welches man auch selbst zugesteht, wenn man die Regel giebt: daß das Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen in *einerlei* Stimme geschehen müsse. Eine Stimme aber hat lauter melodische oder succedirende Intervalle.

Die harmonischen Intervalle coexistiren mit einander, aber succediren einander nicht; auch gehören die Einklänge,

welche doch nothwendig bei dem Vorbereiten gebraucht werden, nicht in die Classe der harmonischen Intervalle: Daher kann auch das Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen nicht zur Harmonie, sondern muß zur Melodie gehören.

Die Accorde succediren einander wohl, als Accorde oder Glieder der Grundharmonie, nicht aber als einzelne harmonische Intervalle; diese Succession enthält aber noch keine Melodie Man betrachte einmal folgende successive Harmonie allein für sich, ohne Rücksicht auf Melodie,

e	*a*	*a*	*d*
c	*f*	*d*	*g'*
a	*d*	*e*	*e*

so wird man sie, als solche, nach dem Gesetz der successiven Harmonie richtig und ohne Tadel finden, ob gleich kein Vorbereiten und Auflösen dabei beobachtet worden ist. Man betrachte aber auch dagegen in Fig 4, wo die nämliche Harmonie zum Grunde liegt, die daraus erfundenen Melodieen; so wird es nicht bezweifelt werden können, daß erst bei der Composition dieser Melodieen, das Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen konnte und mußte beobachtet werden, und daß es also nichts Harmonisches, sondern etwas Melodisches ist.

VI.

Von den unmelodischen Verhältnissen.

Unmelodische Verhältnisse sind Fehler, die allein in der Composition der Melodie gemacht werden Dabei kann die zum Grunde liegende Harmonie für sich allein betrachtet, ganz richtig seyn; die davon abhängen sollende Melodie nur ist fehlerhaft.

Ich habe schon in der ersten Abtheilung bei den unharmonischen Verhältnissen, im zehnten Abschnitte, wohin ich desfalls zurück verweise, einige unmelodische Verhältnisse aufgestellt, und gegen die unharmonischen verglichen, um zu zeigen, daß sie in der Melodie allein, und nicht in der Harmonie vorkämen; und diese waren solche, die mit dem Vorbereiten, Auflösen, Verdoppeln, Fortschreiten und der Verwechselung der Stimmen gemacht zu werden pflegen, auch bisher immer mit den unharmonischen Verhältnissen, mit Unrecht, in eine Classe gesetzt worden sind, an deren Unterscheidung gleichwohl viel gelegen seyn muß. Hier habe ich nun noch diejenigen im Allgemeinen anzuzeigen, welche durch Verwechselung verschiedner Grundmelodieen entstehn, denen zwar eine gleiche consonirende Seite zum Grunde liegt, aber, da diese consonirende Seite in mehrere Arten der Grundharmonie verschiedner Tonarten gehören kann, so muß auch eine consonirende Seite der andern sehr unähnlich seyn, ob sie schon einander gleich sind. Ist nun aber eine consonirende Seite einer andern und einer dritten nicht ähnlich, so hängt ja auch von jeder eine ganz andere Grundmelodie ab: Und wenn daher eine mit der andern oder dritten verwechselt wird, so muß dadurch ein höchst unangenehmes unmelodisches Verhältniß entstehn.

Die diatonische Grundmelodie einer Tonart hängt von der Grundharmonie derselben Tonart ganz ab, und es dürfen in derselben keine andere Töne vorkommen, als in der

Grundharmonie, nur ist die Verbindung und Vergleichung in dieser coexistirend, und in jener succedirend.

Wenn in C dur die consonirende Seit der Hauptprimenharmonie $\begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ zum Grunde liegt, so heißt die davon abhängende Grundmelodie

c d e f g a h;

wenn ferner in G dur eben diese consonirende Seite $\begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ zum Grunde liegt, so ist sie die consonirende Seite der Quartenharmonie dieser Tonart, und die davon abhängende Grundmelodie heißt alsdann

c d e f' g a h;

endlich kann eben dieses $\begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ als consonirende Seite der Sextenharmonie von E moll zum Grunde liegen, wovon folgende Grundmelodie abhängt

c d' e f' g a h.

Wer daher die erste Grundmelodie da anwendet, wo die zweite oder dritte — die zweite da, wo die dritte oder erste — die dritte da, wo die erste oder zweite angewendet werden muß, der componirt ein unmelodisch Verhältniß, wobei nun allzeit ein Sprung, oder eine gewaltsame Trennung wahrgenommen, und das Gefühl der Tonart, in welcher eigentlich modulirt wird, erstickt werden muß, welches allerdings unangenehm ist.

Ferner: wenn $\begin{smallmatrix}e\\c\\a\end{smallmatrix}$ als consonirende Seite der Sexten-harmonie von *C* dur zum Grunde liegt, so heißt die davon abhängende Grundmelodie

a b c d e f g;

und wenn eben dieses $\begin{smallmatrix}e\\c\\a\end{smallmatrix}$ als consonirende Seite von *A* moll zum Grunde liegt, so heißt die davon abhängende Grundmelodie

a b c d e f g';

und endlich, wenn eben dieses $\begin{smallmatrix}e\\c\\a\end{smallmatrix}$ als consonirende Seite der Quartenharmonie von *E* moll zum Grunde liegt, so lautet die davon abhängende Grundmelodie

a b c d' e f' g.

Die der Modulation der bestimmten Tonart nicht entsprechende Verwechselung der einen Grundmelodie mit der andern, ist ein unmelodisches Verhältniß.

Noch mehr: Es kann $\begin{smallmatrix}c\\a\\f\end{smallmatrix}$ einmal als consonirende Seite der Quartenharmonie von *C* dur zum Grunde liegen, alsdann heißt die davon abhängende Grundmelodie

f g a b c d e;

ein andermal kann eben dieses $\begin{smallmatrix}c\\a\\f\end{smallmatrix}$ als consonirende Seite der Hauptprimenharmonie zum Grunde liegen, alsdann heißt die davon abhängende Grundmelodie

f g a b c d e;

endlich kann auch dieses $\begin{matrix} c \\ a \\ f \end{matrix}$ als consonirende Seite der Sextenharmonie von *A* moll zum Grunde liegen, alsdann heißt die davon abhängende Grundmelodie

f g' a b c d e.

Die mit der bestimmten Tonart nicht übereinstimmende Verwechselung der einen Grundmelodie mit der andern, ist ein unmelodisch Verhältniß.

Eben so kann $\begin{matrix} a \\ f \\ d \end{matrix}$ als consonirende Seite der Sextenharmonie von *F* dur zum Grunde liegen, und die davon abhängende Grundmelodie wird seyn

d e f g a b c;

oder es kann auch $\begin{matrix} a \\ f \\ d \end{matrix}$ als consonirende Seite der Hauptprimenharmonie von *D* moll zum Grunde liegen, und die davon abhängende Grundmelodie wird heißen

d e f g a b c'.

Die der bestimmten Tonart widersprechende Verwechselung der einen Grundmelodie mit der andern, ist ein unmelodisches Verhältniß, welches, wie die vorhergehenden, Gehör und Gefühl auf eine unangenehme Art erschüttern. Man stelle sich einmal vor: Wenn die bestimmte Tonart *A* moll wäre, in welcher man componirte, und man wollte, wenn die consonirende Seite der Sexten — oder Quartenharmonie dieser Tonart zum Grunde lägen, die zu *F* dur oder *D* moll gehörige Grundmelodie anwenden; so würde diese Anwendung

der Tonart *A* moll allerdings sehr auffallend widersprechen, und es müßte dieses Fremdartige als etwas Widriges wahrgenommen, übel empfunden und verabscheut werden.

Die Grundmelodie, wobei die consonirende Seite der Dominanten — oder Wechseldominantenharmonie zum Grunde liegt, wird nicht so leicht falsch angewendet, und also mit derselben nicht so leicht ein unmelodisch Verhältniß oder Fehler in der Melodie gemacht, deswegen will ich hier eine bewußte und zu entschuldigende Lücke lassen, welche die Leser von selbst ausfüllen können.

Es giebt aber einige unmelodische Verhältnisse, welche bei einem zum Grunde liegenden Septimenaccorde auf der Terz der Dominante und Wechseldominante von angehenden oder nicht genug geübten Componisten häufig gemacht werden. An diese sind selbst ihre eignen und vieler Liebhaber Ohren mit der Länge der Zeit so gewöhnt, daß sie dieselben nicht nur für keine Fehler, sondern wohl gar noch für Schönheiten in der Melodie halten. Diese unmelodischen Verhältnisse sind so beschaffen, daß die melodischen Formelchen, worin sie vorkommen, bei einer andern zum Grunde liegenden Harmonie, sehr angenehm und richtig sind, aber zu derjenigen Harmonie, welche sie erst nach verfertigter Melodie zum Grunde unterschieben, ganz und gar nicht passen und daher ein unmelodisch Verhältniß vernehmen lassen. Der Fehler hat seinen Grund darin, daß solche Componisten die Melodie eher componiren, als sie die Harmonie, von welcher doch

die Melodie abhängt, gedacht haben. Hierüber folgende vier Beispiele:

1) f g a g b a g f | e
b ——————— | c
′ — — — — — — — —
g   c

oder 2) d e f e g f e d | c
g’ ——————— | a
′.   ○
e   a

3) c d e d f e d e | b
f’ ——————— | g
″   ′
d ——— g

oder 4) a b c b d c b a | g’
d’ ——————— | e
Ø   ′.
b   e

Diese Fehler haben einige, denen sie mit Recht verdächtig waren, dadurch zu verbessern gesucht, daß sie in No 1. das *b* in *b* — in No 2. das *g* in *g’* — in No 3. *f* in *f’* — in No. 4. das *d* in *d’* verwandelten: Aber diese Verbesserung taugte eben so wenig, und man konnte jenen Fehler fast noch eher vertragen als diesen, welcher die Verbesserung von jenem seyn sollte. Aber warum enthalten beide Fälle unmelodische Verhältnisse? Die Antwort ist folgende: Der erste Fall deswegen, weil in der diatonischen Grundmelodie ein fremdes Intervall vorkommt, welches nicht in der Grundharmonie, wohin der zum Grunde liegende Accord gehört, enthalten ist, von der aber gleich wohl die Grundmelodie ganz abhängt; der zweite Fall deswegen, weil der, durch den zum Grunde liegenden Septimenaccord auf der Terz der Dominanten- oder Wechseldominantenharmonie bestimmte Umfang der Melodie überschritten, und gerade das unschicklichste Intervall davon in ein höheres Tonfach verlegt worden ist. Der Septimenaccord auf der Terz der Dominanten- oder Wechseldominan-

tenharmonie begränzt den Umfang der davon abhängenden Melodie, von der untern Seite, durch die nach der Höhe strebenden Dominantenterz, und von der obern Seite, durch die herab sinkende Septime, welche im Grunde eine None ist. (S. die Tabelle der Septimenaccorde) Die Dominantenterz ist in der Melodie zwar ein Hauptintervall, aber kein freies, sondern ein gebundenes, und als solches am unschicklichsten darzu, den von dem Septimenaccord auf der Terz der Dominante oder Wechseldominante begränzten Umfang der Melodie zu überspringen. Wäre es ein freies melodisches Intervall, so hätte es auch mehr Freiheit im Fortschreiten, und also auch im Ueberspringen des von der dissonirenden Harmonie begränzenden Umfanges der Melodie. Man denke sich einen zum Grunde liegenden Septimenaccord auf dem Hauptgrundintervalle der Dominante, und erniedrige die Melodie um eine Terz, so hat man ein Beispiel davon, welches von einem unmelodischen Verhältnisse frei ist. Dies Beispiel mag so gleich in No. 2. folgen.

Bei einer andern zum Grunde liegenden Harmonie, enthalten diese aufgestellten melodischen Formelchen kein unmelodisch Verhältniß, wie hier

1) *f g a g b a g f* | *e*
f ———————— | *c*
f *c*

2) *d e f e g f e d* | *c*
g ———————— | *a*
g *a*

2) *c d e d f e d c* | *h*
c ———————— | *g*
c *g*

4) *a b c h d c h a* | *g'*
a ———————— | *e*
a *e*

Will man aber zur Veränderung der Modulation jene Septimenaccorde unterschieben, (welches unvorherbedachte Unterschieben doch immer ein Fehler bleibt) so muß man auch die von ihnen abhängende diatonische Grundmelodie, welche keine andere Intervalle enthalten darf, als die Grundharmonie enthält, anwenden. Man kann also für jene unmelodischen Formelchen, mancherlei andere, bessere, und unter diesen auch folgende setzen:

1) f g a g a f e d | e
b ———————— | c
g c

2) d e f d b f e d | c
g' ———————— | a
e . . . . a

3) c d e d e c b c | b
f' ———————— | g
d . . . . g

4) a g' a h c h c a | g'
d' ———————— | e
b . . . . e

Dadurch werden unmelodische Verhältnisse dieser Art vermieden. Denn nun enthalten diese Formelchen 1) keine andern Töne als die Grundharmonie, wovon der zum Grunde liegende Accord ein Glied ist, und 2) überschreiten sie auch die Gränze des zum Grunde liegenden Septimenaccords nicht.

Will man nun in solche melodische Formelchen Nebenintervalle aus der chromatischen Grundmelodie einschalten, so folgen diese ihrem eignen Gesetz, und sind gezwungen als aufsteigende aufzusteigen, und als absteigende abzusteigen. Z. B.

f f' g g' a f e d | e und f e e, d a g g, f | e
b ———————— | c und b ———————— | c
g . . . . c und g c

Anm. Mit dem Vorgeben, daß die anstössigen Intervalle in den vorher getadelten Beispielen, nämlich in No 1. das *b* — in No. 2. das *g* — in No. 3. das *f* — und in No 4 das *d* — Nebenintervalle aus der chromatischen Grundmelodie wären, ließen sich die unmelodischen Verhältnisse beinahe entschuldigen, wenn nicht zugleich dabei der von dem Septimenaccorde begränzte Umfang der Melodie überschritten würde.

Man muß also schlechterdings die Harmonie eher denken, als man die Melodie componirt, welche von jener abhängt. Der Maler führt auch keine andere Sprache, als: Man muß erst zeichnen, ehe man malt. Wer die Melodie componirt, ohne zu bedenken, wovon sie, ihre Gründlichkeit, Richtigkeit und Reinheit abhängt, der ist gleich dem, der ohne Grund ein Gebäude errichtet und nach Errichtung desselben erst den Grund unterschieben will; Gleich dem, der malt, ehe er gezeichnet oder die Zeichnung richtig gedacht hat.

Dritte Abtheilung

Die Entdeckungen in dem doppelten Contrapuncte.

Inhalt der drittten Abtheilung.

I.

Prüfung der bisher gewöhnlichen Lehre des doppelten Contrapuncts. Erklärung desselben. Die vorzüglichsten Arten, in der Octave, Dezime und Duodezime. Das Merkmal des doppelten Contrapuncts in der Octave. Dessen zweistimmiges Formular. Was daraus erhellen soll, und was eigentlich daraus erhellet. Es kann nicht für die Harmonie allein, auch nicht für die Harmonie und Melodie zugleich gültig seyn. Es gilt nur für zwei zusammentreffende Melodieen allein. Das Merkmal des doppelten Contrapuncts in der Dezime. Dessen zweistimmiges Formular. Aussage desselben. Es kann nicht für die Harmonie allein, auch nicht für die Harmonie und Melodie zugleich gelten. Für die erste Behauptung beweist das allgemeine Formular über den Umfang der Grundharmonie. Das Merkmal des doppelten Contrapuncts in der Duodezime. Dessen Formular. Dessen Aussage. Es kann so wenig wie das Formular des doppelten Contrapuncts in der Dezime für die Harmonie allein gelten, deren Umfang sich nicht erweitern läßt. Auch nicht für die Harmonie und Melodie zugleich; sondern nur für zwei zusammentreffende Stimmen, welche ohne Rücksicht auf eine zum Grunde liegende successive Harmonie erfunden werden. Gründe für diese Behauptung mit widerlegten Beispielen aus bekannten Theorieen,

welche so erfunden worden sind. Ein dergleichen Beispiel den doppelten Contrapunct in der Dezime betreffend. Sein geprüfter Inhalt. Erste Umkehrung. Inhalt und ekelhafte Einförmigkeit. Hinzugefügte dritte Stimme. Ein dergleichen Beispiel den doppelten Contrapunct in der Duodezime betreffend. Geprüfter Inhalt. Erste Umkehrung. Inhalt. Zweite in eine andere Tonart versetzte Umkehrung, ist der ersten gleich. Hinzugefügte dritte und vierte Stimme. Unharmonischer und unmelodischer Inhalt. Das, worzu diese zweistimmigen Formulare anführen hat keinen Werth, stiftet vielmehr wirklichen Schaden.

II.

Von dem entdeckten vollstimmigen doppelten Contrapuncte. Erklärung desselben. Warum er vollstimmig und doppelt heißt. Händel, S. Bach, Graun u. a haben jeder nach seiner eignen Art davon Gebrauch gemacht, wovon ihre Fugen glaubwürdige Beweise sind.

III.

Von dem harmonischen Theile dieses vollstimmigen doppelten Contrapuncts. Nothwendige Grundlage einer reinen, von allen unharmonischen Verhältnissen befreiten, successiven Harmonie, deren einzelne Glieder oder Accorde sich alle vollständig und leicht umkehren lassen Eintheilung der Accorde, welche darzu genommen werden, in drei Classen. Welche brauchbar und unbrauchbar darzu sind. Auf welchem Tacttheile jede Classe von Accorden angewendet werden muß. Jeder Accord hat sein eignes Formular der Umkehrung: daher eine

Menge

Menge harmonischer Formulare, auf welche zurück gewiesen wird. Einige Muster des Entwurfs, einer für den vollstimmigen doppelten Contrapunct brauchbaren successiven Harmonie, nebst erklärenden Anmerkungen.

IV.

Von dem melodischen Theile des vollstimmigen doppelten Contrapuncts Worauf es dabei ankommt. Was diesen Theil bisher verdunkelt hat. Aufklärung. Melodische Formulare des vollstimmigen doppelten Contrapuncts.

1) Für zwei Stimmen in dem Umfange einer Octave; in dem Umfange einer Dezime, einfach und zusammengesetzt; in dem Umfange einer Duodezime, einfach und zusammengesetzt.

2) Für drei Stimmen in dem Umfange einer Dezime; in dem Umfange einer Duodezime.

3) Für vier Stimmen in dem Umfang einer Duodezime.

4) Verkürzte Formulare.

V.

Von dem entdeckten Werthe dieser melodischen Formulare. Sie enthalten die Lehre von einer Schein- oder Quasiharmonie. Erklärung dieser Quasiharmonie, ihrer Intervalle und Accorde. Unterschied der quasiharmonischen Accorde von den der wirklichen Harmonie. Ihre verschiedene Behandlung in dem doppelten Contrapuncte und in der galanten Composition. Welche bei dem doppelten Contrapuncte vermieden, und welche auf dem leichten Tacttheile angewendet werden. Man braucht sie nicht absichtlich und mühsam

aufzusuchen. Diese Formulare liefern das Regulativ für die Behandlung der freien Quasidissonanzen, welche weder Vorbereitung noch bestimmte Auflösung bedürfen, und auch verdoppelt werden können. Bestimmung der Ausnahme. Die Verwirrung der freien Quasidissonanzen mit den wirklichen, erschwerte bisher das Studium des doppelten Contrapuncts. Diese melodischen Formulare liefern endlich auch das Regulativ für das Fortschreiten der zusammentreffenden Melodieen. Ihre Aussagen von dem zweistimmigen, dreistimmigen und vierstimmigen Satze. Von dem Fortschreiten in Einklängen. Secunden, Quarten, Quinten, Septimen und Octaven. Von den Fortschritten, welche denen in Secunden, Quarten, Quinten und Septimen gleich sind. Beschluß und kurze Wiederholung des ganzen Inhalts des entdecken vollstimmigen doppelten Contrapuncts.

I.

Prüfung der bisher gewöhnlichen Lehre von dem doppelten Contrapuncte.

Nachdem die Harmonie und ihr Zugehör von der Melodie und ihrem Zugehör so viel möglich abgesondert, und jede für sich betrachtet worden ist, so lassen sich nun die Entdeckungen in dem doppelten Contrapuncte so viel gründlicher aufstellen, wobei meine Leser schon zum Voraus errathen können, daß ich diesen ebenfalls von zwei Seiten, nämlich von der Seite der Harmonie und der Melodie besonders betrachten, und das, was jeder allein angehört, so viel möglich, kenntbarer und faßlicher machen werde. Vorher aber wird die bisher gewöhnliche Lehre davon, der diese Entdeckungen entgegen gesetzt sind, geprüft.

Man verstand bisher unter dem doppelten Contrapuncte die Umkehrung zweier Stimmen (Melodieen) deren obere eben so wohl zur untern gemacht werden konnte. Unter die vorzüglichsten Arten rechnete man den doppelten Contrapunct in der Octave, Dezime und Duodezime. Der erste in der Octave hatte dies Merkmal, daß bei der Umkehrung, die eine Stimme gegen die andere eine Octave höher oder tiefer versetzt werden konnte. Das Formular desselben sahe folgendergestalt aus:

1.	2.	3.	4.	5.	6	7.	8.
8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Daraus sollte erhellen, daß bei der Umkehrung der Stimmen, der Einklang zur Octave, die Secunde zur Septime,

die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Secunde und die Octave zum Einklange würde.

Wenn dies Formular blos für eine einzelne oder zwei vereinigte Melodieen gelten sollte, so wäre so gar viel nicht dagegen einzuwenden: denn die Melodie hat wirklich succedirende Intervalle, welche als nach einander folgend, auch neben einander aufgestellt werden, und nicht wie die harmonischen übereinander, um deren Coexistenz anzuzeigen; auch hat der Componist Einklänge und Octaven zur Composition der Melodie nöthig; ferner können wirklich, wie zum Theil gezeigt worden ist und noch ferner gezeigt werden soll, Einklänge und Octaven, Secunden und Septimen, Terzen und Sexten, Quarten und Quinten u. s. w. in zwei Melodieen zusammentreffen, ohne daß das Gehör und Gefühl beleidiget wird, wenn nur eine reine Harmonie zum Grunde liegt: Die Harmonie der zusammentreffenden Stimmen unter sich, ist aber eine andere Art, keine wirkliche, deren Intervalle unveränderlich bestimmt sind, sondern nur ein Schein- oder Quasiharmonie, deren Intervalle durch die Composition bestimmt werden; endlich würde selbst die gegebene Definition des doppelten Contrapuncts mit einer solchen Angabe besser übereinstimmen, nach welcher er die Umkehrung zweier Stimmen (Melodien, die aus Verbindung melodischer Intervalle bestehn) seyn soll.

Doch nein! dieses Formular soll, seiner melodischen Form ungeachtet, für die Harmonie, (schlechthin, und ohne alle an-

dere Unterscheidung) und zugleich für die Melodie mit gelten, wie man nicht anders schliessen kann. Soll ein solches Formular zu diesem Behuf ganz brauchbar seyn, so muß es die Aufgabe lösen: Was hat man für successive Harmonie zu wählen, wenn sich zwei daraus erfundene und von ihr abhängige Melodieen schön und leicht umkehren lassen sollen? Der Inhalt dieser Aufgabe verlangt so wohl über die Harmonie als Melodie Aufklärung. Harmonische Intervalle sind noch keine Accorde Die Kenntniß dieser Intervalle nach ihrem Abstande, kann nichts nützen, so lange man nicht weiß, von welchem Werthe sie sind, und ob sie con- oder dissoniren, auch wie viel sie con- oder dissoniren; in welche Accorde sie gehören oder gehören können; ob die Accorde, in welche sie gehören, Accorde vom ersten, zweiten oder dritten Range sind; ob sich diese Accorde, in welche sie gehören, umkehren lassen oder nicht — leicht oder schwerlich. Und dann hat man es noch mit Erfindung schöner und fliessender Melodieen zu thun, welche von der gewählten successiven Harmonie abhängen. Aber ein solches Formular, das für die Harmonie und Melodie zugleich gilt, wird wohl nie aufgefunden werden; viel glaubliger ist, daß es für die Harmonie besondere und auch für Melodie besondere Formulare geben könne, die alle vorkommende Fälle betreffen müssen

Wenn man dies Formular als für die Harmonie geltend betrachtet, so ist es wahr, daß $\frac{2}{1}$ als harmonische Secunde zu $\frac{1}{2}$ wird, so wie $\frac{d}{c}$ umgekehrt $\frac{c}{d}$, und dabei einen Abstand

von sieben Stuffen hat: Aber da dies Formular nicht zugleich lehrt, was für einen Werth diese Secunde hat, ob sie klein gros oder übermäsig ist, ob sie con= oder dissonirt, wie viel sie con= oder dissonirt, in welche Accorde sie gehört, von welchem Range diese Accorde sind, ob sie sich auch umkehren, leicht oder schwerlich umkehren lassen; so nützt das wenig oder gar nichts.

Nach diesem für die Harmonie gültig seyn sollenden Formular ist es auch wahr, daß $\frac{3}{1}$ als harmonische Terz zu $\frac{1}{3}$ wird, so wie $\frac{e}{c}$ umgekehrt zu $\frac{c}{e}$ und dabei einen Abstand von sechs Stuffen hat: Aber da man dabei nicht zugleich erfährt, welchen Werth diese Terz hat, ob sie vermindert, klein oder gros ist, ob sie con= oder dissonirt, viel oder wenig con= und dissonirt, in welche Accorde sie gehört, von welchem Range diese sie enthaltende Accorde sind, ob sie sich auch umkehren, leicht oder schwerlich umkehren lassen; so mangelt gerade das, was wir bei der Umkehrung und Anwendung dieses Intervalls zu wissen nöthig haben.

Ferner ist wahr, daß $\frac{4}{1}$ als harmonische Quarte zu $\frac{1}{4}$, wie $\frac{f}{c}$ in der Umkehrung zu $\frac{c}{f}$ wird, und dabei einen Abstand von fünf Stuffen hat: Aber da hierbei unentschieden bleibt, welchen Werth diese Quarte hat, ob sie viel oder wenig con= oder dissonirt, in welche Accorde sie gehört, von welchem Range die sie enthaltenden Accorde sind, ob sie sich leicht oder schwerlich umkehren lassen; so haben wir keinen besondern Nutzen davon. Wie es mit diesen drei Intervallen war, so

ist es auch mit der Quinte, Sexte und Septime in Ansehung der mangelnden nähern Bestimmung beschaffen, und wir hätten daher eine Menge Regeln zu Bestimmung unsers Verhaltens bei der Umkehrung und Anwendung der harmonischen Intervalle nöthig, nach denen wir uns, weil sie aus diesem Formular nicht gefolgert werden können, anderswo umsehen müßten.

Würden nun diese Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen in der Harmonie Consonanzen seyn, so müßten sie in der Melodie als freie melodische Intervalle behandelt werden: Würden aber eben diese Intervalle in der Harmonie Dissonanzen oder Neutra seyn, so erforderten sie auch in der Melodie ihre gebundene und abgemessene Behandlung: Sollten sie aber keines von beiden, weder Con- noch Dissonanzen seyn, so giengen sie auch die Harmonie gar nichts an, und wären in der Melodie bloße Nebenintervalle. Daraus läßt sich mit vieler Gewißheit schliessen, daß dieses Formular nicht für die wirkliche Harmonie, deren Intervalle unveränderlich bestimmt sind, sondern für die Harmonie der zusammentreffenden Stimmen, welche nur eine Schein- oder Quasiharmonie bilden, gelten solle. Von diesem Unterschiede einer wirklichen Harmonie und einer Scheinharmonie, welche letztere die zusammentreffenden Stimmen unter sich machen, schweigen alle Theorien, ohne dessen Kenntniß es bisher so schwer war, den doppelten Contrapunct zu erlernen, weil die Harmonie und ihr Zugehör, mit der Melodie und ihrem Zugehör verwirrt wurden.

Es kann als erwiesen angenommen werden, daß dies Formular nur für die Harmonie der zusammentreffenden Stimmen, (Melodien) oder für eine Quasiharmonie gelten soll: Denn man findet gemeiniglich bei demselben unter andern auch folgende Regel — daß die Quinte nicht anders als durchgehende oder Wechselnote, (d. i. als melodisches Nebenintervall) gebraucht werden könne — ob gleich der umgekehrte dreistimmige Undezimenaccord, worin die Quinte consonirt, diese Regel wieder aufhebet oder doch beschränkt. Ferner kommen coexistirende Einklänge und Octaven (melodische Intervalle) darinnen vor, welche nirgends in der wirklichen Harmonie anzutreffen sind, wegen welchen ebenfalls eine Regel aufgestellt wird, dieses Inhalts — daß die Octave nicht oft, ausser etwa im Anfange und am Ende, vorkommen dürfe, weil in der Umkehrung der Einklang daraus würde, welcher keine Harmonie mache. — So viel ist doch allzeit gewiß, daß dies Formular des doppelten Contrapuncts nicht für die Harmonie und Melodie zugleich gelten kann, weil erwiesen ist, daß beide verschiedner Natur sind, verschiedne Intervalle haben, und auch verschieden behandelt werden müssen.

Der doppelte Contrapunct in der Dezime hatte das Merkmal, daß bei der Umkehrung die eine Stimme (Melodie) gegen die andere eine Dezime höher oder tiefer versetzt werden konnte. Sein Formular in melodischer Gestalt ist folgendes,

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1

welches aussagt, daß die Einklänge zu Dezimen, die Secun-

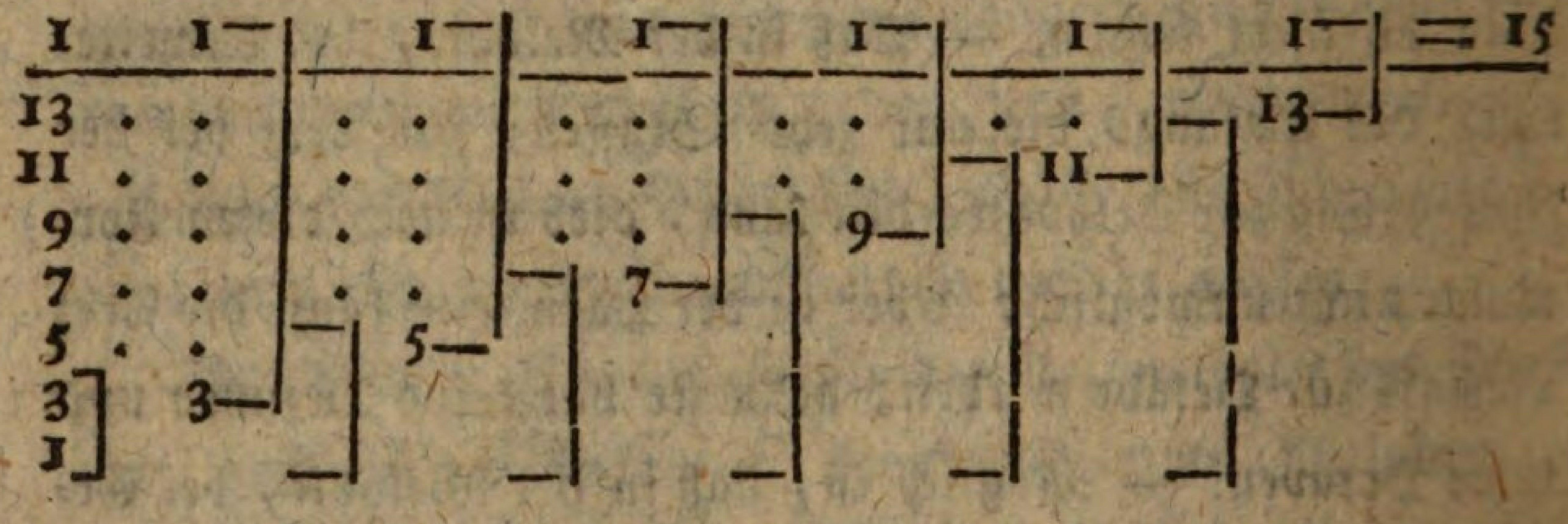
den zu Nonen, die Terzen zu Octaven, die Quarten zu Septimen, die Quinten zu Sexten, die Sexten zu Quinten, die Septimen zu Quarten, die Octaven zu Terzen, die Nonen zu Secunden, und die Dezimen zu Einklängen werden.

Bei der Prüfung dieses Formulars, werde ich mit Bezug auf das vorige, das meinen Lesern noch in frischem Andenken ist, kürzer fassen können.

Darüber, daß in der Melodie und deren Composition, bei Erweiterunng ihres Spielraums bis auf zehn Stuffen, der Einklang bei der Umkehrung zur Dezime werden kann, ist kein Zweifel: denn diese Intervalle kommen würklich in der Melodie vor. Die Harmonie aber weiß nichts davon. — Daß bei solcher Erweiterung des melodischen Spielraums, die melodische Secunde zur None in der Umkehrung werden kann, lehrt dies Formular würklich: Aber, daß in der Harmonie die Secunde bei der Umkehrung zur None werden soll, das kann es nicht lehren. — Daß in der Melodie, bei Erweiterung des Umfangs bis auf zehn Stuffen, die Terz bei der Umkehrung zur Octave werden kann, dies ist nach diesem Formular nicht unmöglich: Aber in der Harmonie kann die Terz niemals zur Octave werden; denn sie hat keine Dezimen und keine Octaven. — Möglich ist, daß in der Melodie, bei Erweiterung des Umfangs bis auf zehn Stuffen, die melodische Quarte in der Umkehrung zur Septime werde: Aber, daß die Quarte in der Harmonie bei der Umkehrung zur Septime werden kann, das ist unmöglich. — Ferner, daß in der Melodie bei mehr erwähnter Erweiterung des Spielraums, die

melodische Quinte bei der Umkehrung zur Sexte werden könne, findet nach diesem Formular statt: Aber in der Harmonie ist die Quinte bei der Umkehrung noch nie zur Sexte geworden, und kann es auch in Zukunft niemals werden. — Ein Gleiches muß von der Sexte, Septime, Octave, None und Dezime behauptet und erwiesen werden können.

Um den Beweis mit Nachdruck führen zu können, daß in der Harmonie, deren Spielraum sich nicht erweitern *läßt*, bei der Umkehrung ihrer Intervalle, die Secunde nicht zur None, die Terz nicht zur Octave, die Quarte nicht zur Septime, die Quinte nicht zur Sexte, die Sexte nicht zur Quinte, die Septime nicht zur Quarte u. s. w. werden kann, wird folgendes allgemeine Formular über den Umfang der Grundharmonie aufgestellt; zugleich dabei versichert, daß die *besondern* einzelnen Formulare, worauf es hauptsächlich ankommt, nicht unerwähnt bleiben oder vergessen werden sollen.



Bei den harmonischen Intervallen heißt umkehren nichts anders als, das untere Verhältnißglied in ein höheres Tonfach verlegen, wie dies selbst der Augenschein lehrt. In diesem vorstehenden harmonischen Formular wird die Terz $\frac{3}{1}$ zu $\frac{1}{3}{=}15$ der Quintdezime, und for-

mirt nach der Umkehrung eine Sexte, aber niemals eine Octave; denn diese gehört der Melodie an. Und wenn man diese Sexte wieder umkehrt, so kann sie auf keine Weise zur Quinte, sondern muß schlechterdings wieder zur Terz werden. Die Quinte $\frac{5}{1}$ wird in der Umkehrung zu $\frac{1}{5}$, und formirt eine Quarte, aber niemals eine Sexte. Und wenn man diese Quarte wieder umkehrt, so kann sie auf keine Weise zur Septime, sondern muß schlechterdings wieder zur Quinte werden. Die Septime $\frac{7}{1}$ wird in der Umkehrung zu $\frac{1}{7}$, und formirt eine Secunde, aber niemals eine Quarte. Und wenn man diese Secunde wieder umkehrt, so kann sie auf keine Weise zur None, sondern muß schlechterdings wieder zur Septime werden. Die None $\frac{9}{1}$, ein primitives Intervall, wird in der Umkehrung zu $\frac{1}{9}$, und formirt hernach eine Septime und zwar eine derivative, aber niemals eine Secunde. Und wenn man diese Septime wieder umkehrt, so kann sie auf keine Weise zur Quarte, (oder Undezime) sondern muß schlechterdings wieder zur None werden. Die Undezime (oder dissonirende Quarte) $\frac{11}{1}$ wird in der Umkehrung zu $\frac{1}{11}$, und formirt eine Quinte, aber niemals eine Septime. Und wenn man diese Quinte wieder umkehrt, so kann sie auf keine Weise zur Sexte, sondern muß schlechterdings wieder zur Undezime (oder dissonirenden Quarte) werden. Die Terzdezime (oder dissonirende Sexte) $\frac{13}{1}$ wird in der Umkehrung zu $\frac{13}{1}$, und formirt eine Terz, aber niemals eine Quinte. Und wenn man diese Terz wieder umkehrt, so kann sie auf keine Weise zur Octave, (einem melodischen Intervalle) sondern muß schlechter-

dings wieder zur Terzdezime (oder dissonirenden Sexte) werden.

Aus dem allen, kann mit Grunde gefolgert werden, daß das Formular des doppelten Contrapuncts in der Dezime weder für die Harmonie allein, noch für die Harmonie und Melodie zugleich gelten könne, sondern für die Quasiharmonie, welche die Stimmen unter sich bilden, gelten müsse.

Bei der Prüfung des doppelten Contrapuncts in der Duodezime werde ich mich noch kürzer fassen können, ohne dunkel zu werden, da bereits die Prüfungen des doppelten Contrapuncts in der Octave und Dezime vorausgegangen, um die leztere erleichtern zu helfen.

Der doppelte Contrapunct in der Duodezime hat das Merkmal, daß bei Umkehrung der Stimmen, die eine gegen die andere um eine Duodezime höher oder tiefer versetzt werden kann. Sein Formular ist folgendes:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
12.	11	10.	9.	8.	7.	6.	5	4	3.	2.	1.

Daraus soll erkannt, werden, daß bei der Umkehrung der Einklange zu Duodezimen, u. u. — die Secunden zu Undezimen, u. u. — die Terzen zu Dezimen u. u. — die Quarten zu Nonen, u u. — die Quinten zu Octaven u u. — die Sexten zu Septimen u. u. werden

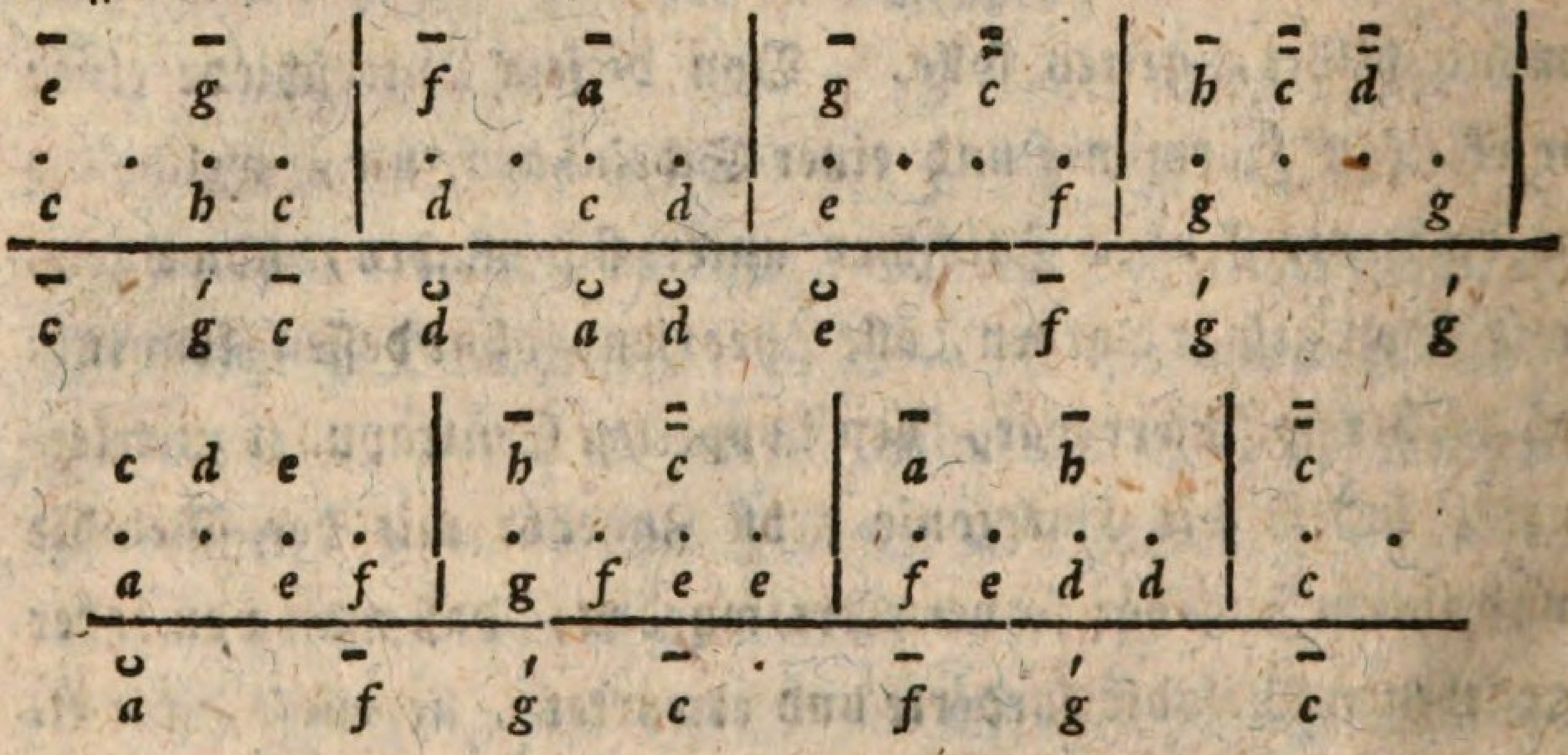
In Ansehung des erweiterten melodischen Umfangs bis zur Duodezim, mithin in so fern dies Formular für die Quasiharmonie, oder das Zusammentreffen der Stimmen gelten soll, habe ich wegen der Umkehrung nichts zu erinnern,

und werde auch das, was die Umkehrung der Einklänge, Octaven, Dezimen und Duodezimen, als bloßer melodischen Intervalle, betrift, nicht weiter berühren: Darauf aber muß ich nochmals aufmerksam machen, daß dies Formular für die wirkliche Harmonie, deren Umfang sich auf keine Weise erweitern läßt, schlechterdings nicht gelten kann, weil die harmonische Secunde nie zur Undezime oder dissonirender Quarte u. u. — die harmonische Quarte nie zur None, u. u. — die harmonische Sexte nie zur Septime u. u. werden kann, laut des aufgestellten allgemeinen harmonischen Formulars der Umkehrung über den Umfang der Grundharmonie. Daraus nun läßt sich mit Gewißheit schliessen, daß dieses Formular nicht gelten könne für die wirkliche Harmonie, deren Umfang sich nicht erweitern läßt, und deren Intervalle unveränderlich bestimmt sind, sondern daß es für die Harmonie der zusammentreffenden Stimmen, welche nur eine Schein- oder Quasiharmonie bildet, gelten solle. Von diesem Unterschiede einer wirklichen Harmonie und einer Scheinharmonie, welche die zusammentreffenden Stimmen unter sich machen, schweigen, wie schon gesagt worden, alle Theorien, ohne dessen Kenntniß es bisher so schwer war, den doppelten Contrapunct zu erlernen, indem die Harmonie nebst Zugehör mit der Melodie und ihrem Zugehör so verwirrt wurden, daß man von ieder gegebenen Melodie forderte und erwartete, sie müsse, mit einer andern nach gewissen Regeln ihr untergeordneten Melodie, zugleich eine reine wirkliche Harmonie bilden. Werden aber solche zusammentreffende Melodieen nach den Formu-

laren des doppelten Contrapuncts in der Dezime und Duodezime ohne Rücksicht auf eine reine zum Grunde liegende Harmonie und unabhängig von derselben erfunden, wenn auch alle das Fortschreiten betreffende Regeln dabei beobachtet werden, so können sie doch unmöglich etwas taugen, und müssen größtentheils der Harmonie zuwider, voller unharmonischen, auch bei der Umkehrung und in den terzenweise darzu gesetzten Mittelstimmen voller unmelodischen Verhältnisse, und schlimmer als gothische Erfindungen seyn.

Unter einer großen Menge von Beispielen, welche nach den Formularen des C. P. in der Dezime und Duodezime sind erfunden und zur Belehrung für Wißbegierige aufgestellt worden sind, will ich von jedem eins der allerbesten anführen, um meine Behauptung zu begründen.

Beispiel, den doppelten Contrapunct in der Dezime betreffend.



Anm. Die Puncte zeigen die Viertel des Tactes an.

Diese zusammentreffende Melodieen sind ohne Rücksicht auf eine reine zum Grunde liegende successive Harmonie er-

funden; die Harmonie, welche dabei sichtbar wird, ist der reinen Harmonie größtentheils zuwider: Denn hier kann im zweiten Tacte u. f. weder das $\breve{d}$ auf $\bar{c}$, noch das $\breve{a}$ auf $\breve{d}$, noch das $\breve{d}$ auf $\breve{a}$, noch das $\breve{e}$ auf $\breve{d}$ folgen, weil diese Folge von Accorden wider das Gesetz des Zusammenhangs ist, wobei Gehör und Gefühl leidet. S. die erste Abtheilung, Abschnitt X, von den unharmonischen Verhältnissen.

Erste Umkehrung dieses Beispiels.

c b c	d c d	e f	g g
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .
c e	d f	e a	g a b

$\bar{c}$ $\breve{e}$ $\bar{c}$ $\breve{d}$ $\bar{f}$ $\breve{d}$ $\breve{e}$ $\breve{a}$ $\bar{f}$ g' g'

a e f	g f e e	f e d d	c
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. .
a b c	g a	f g	c

$\breve{a}$ $\bar{f}$ g' $\breve{a}$ $\bar{f}$ g' $\bar{c}$

Hier kann im ersten Tacte u. f. weder das $\breve{e}$ auf $\bar{c}$, noch das $\bar{c}$ auf $\breve{e}$, noch das $\breve{d}$ auf $\bar{c}$, noch das $\bar{f}$ auf $\breve{d}$, noch das $\breve{d}$ auf $\bar{f}$, noch das $\breve{e}$ auf $\breve{d}$, noch das $\breve{a}$ auf $\breve{e}$ folgen, welche Folge von Accorden wider das Gesetz des Zusammenhangs ist. Wären diese zusammentreffende Melodieen aus einer reinen zum Grunde liegenden Harmonie erfunden, so bliebe auch diese Harmonie bei der Umkehrung immer im Grunde dieselbe, nur daß sie umgekehrt würde.

Man erinnere sich hierbei an dem Merkmale des doppelten Contrapuncts in der Dezime, nämlich, daß sich die eine Stimme gegen die andere bei der Umkehrung einer Dezime höher oder tiefer versetzen läßt. Bei dieser ersten Umkehrung nun, wird die obere Stimme zur untern und eine Dezime *tiefer* versetzt.

Zweite Umkehrung dieses Beispiels.

e d e | f e f | g a | b b |
e g | f a | g c | b c d

$\bar{c}$ $\acute{g}$ $\bar{c}$ $\bar{f}$ $\breve{a}$ $\bar{f}$ $\acute{g}$ $\bar{c}$ $\breve{a}$ $\acute{g}$ $\acute{g}$

c g a | b a g g | a g f f | e
c d e | b c | a b | c

$\bar{c}$ $\bar{c}$ $\acute{g}$ $\bar{c}$ $\breve{a}$ $\acute{g}$ $\bar{c}$

Bei dieser Umkehrung, wo die untere Stimme eine Dezime höher versetzt ist, könnte die Harmonie zwar etwas besser heraus kommen, wenn man nicht eben so wohl den ersten Tact dem zweiten ähnlich denken will, in welchem das $\breve{a}$ nicht auf $\bar{f}$, und wiederum $\bar{f}$ nicht auf $\breve{a}$ folgen darf, weil es wider das Gesetz der successiven Harmonie ist. Aber ein offenbares unmelodisches Verhältniß, welches durch die Verdoppellung der Dominantenterz *b* im vierten und sechsten *Tacte* entsteht, beleidigt und betäubt das Gehör am *meisten*; und streng beleuchtet, sind beide ohne Harmonie erfundene Melodieen in beiden Umkehrungen wegen der ausgezeichneten Einförmigkeit eckelhaft, da nämlich in jedem die Octave imme

auf

auf den schweren Tacttheil fällt. Die beiden Stimmen in der ersten Umkehrung klingen also nicht viel besser, als so:

c . . . | d . . . | e . . . | g . . . | a u. s. w.
c . . . | d . . . | e . . . | g . . . | a

und in der zweiten Umkehrung:

e . . . | f . . . | g . . . | b . . . | c u. s. w.
e . . . | f . . . | g . . . | b . . . | c

An dem doppelten Contrapuncte in der Dezime ist bisher immer dies gerühmt worden, daß die dritte Stimme darzu sehr leicht aus dem zweistimmigen Satze selbst heraus zu finden sei, wenn man nämlich mit der obern Stimme die tiefere Dezime in gleichen Stuffen fortschreiten ließe. Also über einen solchen dreistimmigen Satz eine Probe:

e . g | f a | g c | b c d
. . . . | . . . . | . . . . | . . . .
c . b c | d . c d | e . . f | g . . g
c . e | d . f . | e . a . | g a b .

c e c d f d e a f g g

c d e | b c | a b | e
. . . . | . . . . | . . . . | . .
a . e f | g f e e | f e d d | c
a b c . | g . a . | f . g . | c

a f g a f g c

Die durch die zusammentreffende Stimmen zum Vorschein kommende elende Quasiharmonie, wäre der bei der ersten Umkehrung angezeigten vollkommen gleich. — Sollte man nun auch noch die vierte Stimme beifügen, und hier, der den Contrapunct führenden Mittelstimme eine Dezime übersetzen, so, wie man der obern Stimme eine Dezime untergesetzt hatte,

so würde man beide Umkehrungen zusammen, und alle darin befindlichen unharmonischen und unmelodischen Verhältnisse zugleich mit hören müssen. Welches Ohr möchte diese wohl vertragen können?

Beispiel den doppelten Contrapunct in der Duodezime betreffend.

c d	e c e f	g g f e	d b d e	f f e d	c
—	a f	e f	g e	d e	f

a f c f g c d c f

Die zusammentreffende Melodieen sind wieder ohne Harmonie erfunden, denn es kann im fünften Tacte weder das d auf c noch das c auf a folgen. S. die erste Abtheilung Abschnitt X, von den unharmonischen Verhältnissen.

Erste Umkehrung.

—	e c	b c	d b	a b	c
c d	e c e f	g g f e	d b d e	f f e d	c

c g c f g c g e f g c

Merkmal: Es muß sich die eine Stimme gegen die andere eine Duodezime höher oder tiefer versetzen lassen. Hier bei der ersten Umkehrung ist die untere Stimme eine Duodezime höher versetzt worden. Die Harmonie kommt dabei nicht besser heraus: dann im vierten Tacte kann weder das e auf g, noch das f auf e folgen, nach dem angegebenen Grunde. Und wenn die zusammentreffende Melodieen aus

einer zum Grunde gelegten Harmonie erfunden worden wären, so bliebe die Harmonie auch im Grunde die nämliche, nur daß sie umgekehrt würde.

Die zweite Umkehrung, bei welcher die obere Stimme eine Duodezime tiefer versetzt würde, müßte zugleich in eine ganz andere Tonart nämlich ins *F* dur versetzt werden, wenn sie erträglich klingen sollte; und alsdann wäre sie dieser ersten vollkommen gleich und ähnlich. Ich will mich also dabei nicht aufhalten, sondern gleich zur Probe des vierstimmigen Satzes übergehen, wobei der obern Stimme eine Terz untersetzt, und der untern Stimme eine Terz übersetzt zu werden pflegt. Stehet also:

c d	e c e f	g g f e	d b d e	f f e d	c
a b	c a c d	e e d c	b g b c	d d c b	a
• • • •	• • • •	• • • •	• • • •	• • • •	• •
———	c a	g a	b g	f g	a
———	a f	e f	g e	d e	f
$\breve{a}$ $\acute{g}$	$\breve{a}$ $\breve{d}$	$\bar{c}$ $\bar{f}$	$\acute{g}$ $\bar{c}$	$\breve{d}$ $\bar{c}$	$\bar{f}$

Hier kann im zweiten Tacte weder das $\breve{d}$ auf $\breve{a}$, noch das $\bar{c}$ auf $\breve{d}$; im fünften Tacte weder das $\breve{d}$ auf $\bar{c}$, noch das $\bar{c}$ auf $\breve{d}$ folgen, des angeführten Grundes wegen Und es ist zweifelhaft, ob nicht eben so gut der schwere Tacttheil des dritten, und der leichte Tactheil des fünften Tacts $\breve{e}$ statt $\bar{c}$ seyn soll, wodurch es noch unharmonischer scheint und zugleich ist. Im vierten Tacte dagegen, ist ein durch die Verdoppelung der Dominantenterz *b* entstandenes unmelodisches Verhältniß höchst unangenehm. Ferner bilden diese zusammentreffende

Melodieen im dritten und fünften Tacte in deren dritten Viertel 1) einen Nonseptimenaccord und 2) in dem vierten Viertel beider Täcte einen darauf folgen Septimenaccord. Gehörten diese Accorde zu der zum Grunde liegenden Harmonie, so wären die Nonne und Septime in der Melodie gebundene Intervalle, und müßten auch also behandelt werden, nämlich, sie dürften nicht frei anschlagen, sondern müßten vorbereitet worden seyn. Keine wirklichen Accorde können sie deswegen nicht seyn, sondern sie sind, da sie durch das Zusammentreffen der Melodieen und der melodischen Intervalle entstehn, nur Quasiaccorde, (sonst durchgehende) welche von den wirklichen Ac.orden, als Gliedern der Grundharmonie sehr verschieden sind: wovon in dem melodischen Theile des doppelten Contrapuncts.

Wenn wir nun zurück sehen, auf das, was uns diese Formulare, namentlich die beiden letztern, lehren, so besteht es in folgenden. Sie lehren nämlich, wie man zwei zusammentreffende Melodieen ohne Harmonie erfinden soll, welche sich beide umkehren lassen; wie man der obern Melodie leicht eine Terz untersetzen, der untern aber eine Terz übersetzen kann, um den Satz vierstimmig zu machen, und zwar einförmig und steif genug, weil diese, durch terzenweises Unter- und Uebersetzen entstandene Stimmen weder im Rhythums noch Metrum verschieden sind. Da aber mehrere zusammentreffende Melodieen, welche ohne eine reine zum Grunde liegende succeßive Harmonie verfertiget werden, nicht ohne unharmonische Verhältnisse seyn können; und wenn zu diesen

Melodieen die Mittelstimmen terzenweise darzu gesetzt werden, zugleich dadurch unmelodische Verhältnisse entstehen müssen; diese Mittelstimmen auch mit den Hauptstimmen einerlei Metrum und Rhythmus haben, und weder zur Ausführung noch zur Manigfaltigkeit und Abwechselung das Geringste beitragen, wodurch man zu einer eckelhaften Einförmigkeit, mechanischen Steifheit, Geschmack- und Geistlosigkeit angeführt und gewöhnt wird: So ist die Art nach solchen Formularen zu contrapunctiren äusserst verwerflich. Es muß daher eine bessere Art des doppelten Contrapuncts möglich seyn, nach welcher wir so wohl über die zum Grunde gelegte, von allen unharmonischen Verhältnissen befreite Harmonie und ihre Formulare, als auch über die von derselben abhängende von allen unmelodischen Verhältnissen befreite Melodieen und ihre vollständigere Formulare belehrt werden mögen, so, daß sich nicht nur zwei, sondern alle Stimmen leicht umkehren lassen müssen. Dabei muß es nun hauptsächlich auf die Beantwortung der Frage ankommen: Was hat man 1) in Ansehung der Harmonie und ihrem Zugehör und 2) in Ansehung der Melodie und ihrem Zugehör zu beobachten, wenn sich alle Stimmen leicht umkehren lassen sollen? Dies sind die Haupttheile des doppelten Contrapuncts, in welchem bereits viel vorgearbeitet worden ist. Es werden daher eine Menge Formulare, theils für die Harmonie, theils für die Melodie gültig, aufgestellt werden, welche aber, der Menge ungeachtet, leicht zu übersehen und zu fassen seyn werden.

Von dem entdeckten vollstimmigen doppelten Contrapuncte in diesem und den folgenden Abschnitten, und zwar

II.

Von der Erklärung desselben.

Der vollstimmige doppelte Contrapunct ist diejenige Setzart des Componisten, da er eine successive, von allen unharmonischen Verhältnissen befreite Harmonie, deren einzelne Glieder sich alle vollständig und leicht umkehren lassen, zum Grunde legt, und daraus mehrere fliessende, von allen unmelodischen Verhältnissen befreite Melodien, erfindet, welche sich ebenfalls alle und auf jede mögliche Weise umkehren lassen müssen, und zwar so, daß der Sopran zum Alt, Tenor und Baß — der Alt zum Tenor, Baß und Sopran — der Baß zum Sopran, Alt und Tenor werden kann, ohne daß man merkt, welche Stimme absichtlich zur obern, mittlern oder untern Stimme besonders gewählt oder bestimmt worden sei; oder auch so, daß zwei Stimmen, (oder Melodieen) abgesondert gehört — es sei Sopran und Alt — oder Sopran und Tenor — oder Sopran und Baß, — oder Alt und Tenor — oder Alt und Baß u. s. w. gerade hin und umgekehrt, allzeit dem Ohre angenehm seyn können.

Dieser Contrapunct heißt deswegen vollstimmig, weil sich nicht nur zwei, sondern alle Stimmen (es mögen ihrer drei, oder viere seyn) umkehren lassen müssen: Doppelter Contrapunct aber deswegen, weil der Componist ein doppeltes Geschäft dabei hat, nämlich genau zu sehen a) auf die beste Wahl einer reinen, von allen unharmonischen Verhältnissen befreite successive Harmonie, deren einzelne Glieder sich alle leicht und vollständig umkehren lassen, und b) auf die Erfindung mehrerer, von ihr abhängigen fliessenden, und von allen unmelodischen Verhältnissen befreiten Melodieen, welche sich ebenfalls alle umkehren lassen müssen.

Was von dem zweistimmigen Contrapuncte, wohin auch das Duett zu rechnen ist, gerühmt worden ist, das ist diesem vollstimmigen um so viel weniger abzusprechen. Sulzer sagt: „Zwei schöne Melodieen, deren jede ihren eignen richtigen Ausdruck, ihre eignen Verzierungen hat, so zu vereinigen, daß keine die andere verdunkelt, dies ist der Gipfel der Kunst.“ Eine solche Vereinigung zweier oder mehrerer schönen Melodieen kann aber ohne eine reine zum Grunde gelegte successive Harmonie, von welcher sie abhängen, nicht zu Stande kommen; daher muß die Harmonie von dem Componisten vorher gedacht und geordnet werden, um sich dieses Geschäft erleichtern zu können.

Von diesem doppelten Contrapuncte machten Händel, Bach, Graun u. a., wie ich entdeckt zu haben glaube, wirk- Gebrauch, jeder auf eigne Art, jeder etwas Mehr oder Weniger, je nachdem sich einer an diese oder jene Verbindung

der Accorde, oder bei Erfindung der davon abhängenden Melodieen an das Leichte oder Schwere, Weiche oder Harte, Sanfte oder Rauhe der succedirenden Intervallen gewöhnt, und dadurch seine Originalität fixirt hatte. Dieser doppelte Contrapunct gab ihnen das Thema bei Verfertigung ihrer Fugen, woraus sie alle Kunststücke des Fugensatzes überhaupt entwickelten; die terzenweise übersetzten und untersetzten Mittelstimmen fanden sich daher auch am gehörigen Orte von selbst, ohne daß sie dieselben aus einem blos melodischen Formular heraus zu pressen nöthig hatten; (wie dies etwa z. B. in Fig 89 und 90 und deren ersten vier Täcten gar leicht geschehen könnte) daher sind ihre Fugen vereinigte Manigfaltigkeit, voll Geist und Geschmack, auch fliessen sie so leicht daher, als ob sie ihren Verfassern wenig Mühe gekostet hätten.

III.

Von dem harmonischen Theile des vollstimmigen doppelten Contrapuncts.

Man muß vor aller Melodie eine reine, von allen unharmonischen Verhältnissen freie, successive Harmonie zum Grunde legen, wovon bereits im Abschnitt IX alles dahin Gehörige vorgetragen worden ist. Da nun aber die successive Harmonie des vollstimmigen doppelten Contrapuncts durchaus gebunden ist — denn es sollen sich alle Accorde, die darzu genommen werden vollständig und leicht umkehren lassen — so müssen Accorde darzu gewählt werden, welche in der nächsten Verwandtschaft mit einander stehn, und auf jeden Tacttheil

solche, welche sich dahin schicken und die Umkehrung erleichtern. Liessen sich diese Accorde nicht vollständig und leicht umkehren, so würde dies auch von den daraus zu erfindenden und davon abhängenden Melodieen nicht gefordert werden können.

Die Accorde, welche zu dieser gebundenen successiven Harmonie des vollstimmigen doppelten Contrapuncts gewählt werden, theile ich in drei Classen. Zu der ersten rechne ich die vollkommen dissonirenden Accorde, welche eine oder zwei vollkommene Dissonanzen enthalten §. 52; zu der zweiten die unvollkommen dissonirenden Accorde, welche nur unvollkommene Dissonanzen enthalten §. 50; zu der dritten zähle ich die blos consonirenden Accorde allein. Die erste Classe ist die größte: denn sie faßt Accorde vom ersten, zweiten und dritten Range in sich; die zweite begreift nur Accorde vom ersten und zweiten Range; die dritte ist die kleinste und enthält die blos consonirenden Dreiklänge aus der Hauptprimen- Sexten- Quarten- und Dominantenharmonie vom ersten Range allein.

Die vollkommen dissonirenden Accorde aus der ersten Classe, müssen, weil ihnen ein Nachdruck inhärirt, allzeit auf dem schweren Tacttheile angewendet werden. S §. 101. Vergl. mit Fig 83. a) b) Tact 2. 3. 5. Fig 87 Tact 2. u. 5. Ausgeschlossen werden von diesen, als Unbrauchbare für den vollstimmigen doppelten Contrapunct, weil sie die Umkehrung erschweren, 1) diejenigen, worin das härteste Intervall der Tonart als Dissonanz sich befindet. §. §. 46 ff. 63 ff.

Man muß also zur Abhülfe dafür Nonen- oder Undezimenaccorde aus derselben Grundharmonie nehmen 2) Diejenigen, welche zu viel Dissonanzen enthalten. S. S. 72. Man muß also zur Abhülfe diejenigen Dissonanzen daraus weglassen, welche die Umkehrung erschweren. Z. B. aus dem Septimenaccorde FF) S. 60. QQ) S. 61. TT) S. 62. die Quinte oder eigentliche None.

Die unvollkommen dissonirenden Accorde aus der zweiten Classe können so wohl auf dem schweren als leichten Tacttheile angewendet werden: Auf dem leichten Tacttheile vornehmlich alsdann, wann der schwere Tacttheil mit einem vollkommen dissonirenden besetzt wird. Diese unvollkommen dissonirende Accorde S. S. 57. M) O) P) S. 61. MM) NN) OO) PP) RR) SS). Als Unbrauchbare für den doppelten Contrapunct werden ausgeschlossen, die vollstimmigen Septimenaccorde aus der regulären Mollwechseldominantenharmonie auf der 1 und 3, worin die zwei Neutra zusammen treffen, welche die Umkehrung erschweren. S. S. 63. 72. Man kann zwar den Septimenaccord auf der 1 der regulären Mollwechseldominatenharmonie im vollstimmigen doppelten Contrapuncte brauchen, wenn man das stumpfe Neutrum, die Quinte, daraus wegläßt, indem doch für die Melodie ein verdoppelungsfähiges Intervall darin ist; der Septimenaccord auf der 3 dagegen wäre nur im dreistimmigen Contrapuncte brauchbar, weil ihm ein verdoppelungsfähiges Intervall für die Melodie mangelt. Man muß also zur Abhülfe statt beider Accorde lieber den vollkommen dissonirenden Dreiklang oder

Septimenaccord vom dritten Range, nämlich auf der 5 der Dominante S. 57. N) S. 61. QQ) — aber auf dem schweren Tacttheile — dafür brauchen, auf welche sodann bekanntlich ein unvollkommen dissonirender vom ersten oder zweiten Range folgt.

Die zur dritten Classe gerechneten consonirenden Dreiklänge sind entweder aus den dreierlei Primenharmonien, oder aus der Dominantenharmonie vom ersten Range, (von der Wechseldominanten- und Doppeldominantenharmonie kommen im vollständigen doppelten Contrapuncte nur dissonirende Accorde vor) und diese würden sich, wenn ihrer mehrere auf einander folgen sollten, vollständig sehr schlecht umkehren lassen und also unbrauchbar seyn: Denn sie sind von der Art, daß ihre zweite Umkehrung als die härteste sehr beunruhiget und einen nachfolgenden Accord erwarten läßt. Sollte nun dieser nachfolgende Accord wieder ein solcher consonirender Dreiklang seyn, so würde dessen zweite Umkehrung eben den Fehler haben. Gleichwohl kann man diese consonirenden Dreiklänge bei dem doppelten Contrapuncte nicht entbehren; Es muß also der Kunstgriff entdeckt und deutlich und bestimmt gezeigt werden, wo und in welcher Verbindung diese consonirenden Dreiklänge angebracht werden müssen, wenn alle Umkehrungen erträglich und brauchbar seyn sollen. Dieser Kunstgriff, der jedem so gleich einleuchtet, so bald er darauf hingewiesen wird, besteht darin, daß man diese consonirende Dreiklänge 1) nur einzeln auf dem leichten Tacttheile, und 2) vor und nach ihnen auf dem schweren Tacttheile einen dissonirenden

Accord anwenden müsse. S. S. 101. Vergl. Fig. 83. a) b) Fig 84. Tact 2. 3. 4.

Die consonirenden Dreiklänge aus den dreierlei Primenharmonieen können sonst auch getheilt werden, so, daß man z. B. statt $\substack{g\\e\\c}$ entweder $\substack{e\\c}$ oder auch $\substack{g\\e}$ — statt $\substack{e\\c\\a}$ entweder $\substack{c\\a}$ oder $\substack{e\\c}$ — statt $\substack{c\\a\\f}$ entweder $\substack{a\\f}$ oder $\substack{c\\a}$ nehmen kann, indem jedes dieser Intervalle in der Melodie verdoppelt werden darf. Doch muß alle Zweideutigkeit dabei vermieden werden, durch die Wahl des vorhergehenden und nachfolgenden Accords, daß man nämlich $\substack{e\\c}$ von $\substack{g\\e\\c}$ nicht zugleich für $\substack{e\\c\\a}$, und $\substack{g\\e}$ von $\substack{g\\e\\c}$ nicht zugleich für $\substack{h\\g\\e}$ halten kann.

In dieser getheilten Gestalt, kann man sie auch auf den schweren Tacttheile anwenden, wie es im Anfange und am Ende eines contrapunctischen Satzes wirklich zu geschehen pflegt. Fig. 79.

Die consonirenden Dreiklänge aus der Dominantenharmonie verstatten dagegen keine solche Theilung, indem das Neutrum die Dominantenterz schlechterdings nicht in der Melodie verdoppelt werden darf. S. S. 46. 49

Man lese nun die gebundenen Fugen grosser Meister (die freien kommen hier nicht in Betracht) und vornehmlich die Händelschen, vergleiche diese meine Entdeckungen in Rücksicht auf die, vor aller Melodie, zum Grunde geforderten succes-

siven Harmonie des vollstimmigen doppelten Contrapuncts, mit dem harmonischen Inhalte dieser Fugen, und man wird die Uebereinstimmung beider weder bezweifeln noch ableugnen können.

Alle Accorde, welche zu der successiven Harmonie des vollstimmigen doppelten Contrapuncts gewählt werden, sind entweder vom ersten, zweiten oder dritten Range, deren Merkmale in der Grundharmonie S. 34. angegeben worden sind, und jeder hat sein eignes Formular der Umkehrung. So viel also Accorde sind, so viel sind auch harmonische Formulare der Umkehrung.

Diese harmonischen Formulare der Umkehrung sind von den Dreiklängen und Septimenaccorden (die zum Theil mehr als Dreiklänge und Septimenaccorde, nähmlich auch Nonen und Undezimenaccorde sind) bereits S. 55 ff aufgestellt, die Grundintervalle durch Ziffern, und die Quantität des Con- und Dissonirens der darin befindlichen Intervalle durch andere willkührliche Zeichen zugleich mit bemerkt worden; ich habe also nicht nöthig diese Formulare von den Dreiklängen und Septimenaccorden noch einmal zu wiederholen, sondern nur darauf zu verweisen, zugleich aber auch die Achtsamkeit auf das zu empfehlen, was im Vorhergehenden von der Unbrauchbarkeit einiger Accorde, wegen einiger die Umkehrung erschwerender Intervalle, und von deren Abhülfe ist vorgetragen worden.

Hier sollten nun die noch fehlenden Formulare der Umkehrung von den Nonen- Undezimen und Terzdezimenaccorden

folgen; allein diese Weitläuffigkeit kann auch wieder, als überflüssig, vermieden werden: denn nach Anweisung der Formulare der Umkehrung von den Dreiklängen und Septimenaccorden, und Vermeidung dessen, was die Umkehrung erschwert, kann nun auch jeder von selbst die Formulare der Umkehrung von den brauchbaren Nonen- Undezimen und Terzdezimenaccorden einrichten, die Grundintervalle durch Ziffern, und die Quantität des Con- und Dissonirens derselben durch die angegebenen willkührlichen Zeichen bemerken, um gewiß zu werden, daß die Intervalle bei der Umkehrung, unter was für einem Intervallsnamen sie auch erscheinen mögen, zu nichts anders werden können, als was sie vorher im Grunde an sich waren, mithin von ihrem Werth und der Quantität des Con- und Dissonirens nichts verändern oder ablegen.

Es könnten nun freilich mehrere unter meinen Lesern seyn, welche, weil sie zu flüchtig darüber hingelesen hätten, noch überdies einleuchtende Beispiele hierüber verlangten. Dies wäre ein Zeichen, daß sie die erste Abtheilung noch nicht fest genug gefaßt hätten; daher wäre ihnen zu rathen, diese erste Abtheilung so lange zu wiederholen, bis sie sich zur Uebung in dem harmonischen Theile des doppelten Contrapuncts kräftig genug fühlten. Aus Furcht, ich möchte dem Eifer meiner Leser die Spannkraft benehmen, scheint es mir fast überflüssig zu seyn, Beispiele darüber aufzustellen, nachdem ich im Allgemeinen gezeigt habe, auf welchem Tacttheile die klassificirten vollkommen dissonirende, die unvollkommen

dissonirende und die blos consonirende Accorde ihren Platz erhalten müssen; nachdem ich die Accorde, welche zur successiven Harmonie des doppelten Contrapuncts unbrauchbar sind, von den dazu brauchbaren durch bestimmte Merkmale abgesondert und kenntlich gemacht; auch auf die harmonischen Formulare der Umkehrung dieser Accorde hingewiesen habe: Doch will ich auch diesem Vorwurfe ausweichen, und zum Muster des Entwurfs einer für den vollstimmigen doppelten Contrapunct brauchbaren successiven Harmonie, sie mag nun aufgeschrieben oder nur gedacht werden, folgende Beispiele anhängen, und mit erklärenden Anmerkungen begleiten.

Erstes Beispiel.

	7	7	4	9 8
/.	– o	/. o	/. /.	o
e	*f d*	*e a*	*e e*	*a*

Ich will eine daraus erfundene Händelsche Melodie zum Ueberfluß darunter setzen, um manchem Zweifel zuvor zu kommen.

e | *f ed* | *e . dc* | *d H e E* | *a .*

Der anfangende leichte Tacttheil dieser successiven Harmonie ist consonirend. Der schwere Tacttheil des zweiten Tacts ist ein vollkommen dissonirender Septimenaccord aus der Sextenharmonie der Tonart $\overset{o}{a}$: diese grosse Septime ist nicht in eine Classe zu setzen mit dem härtesten Intervalle der Tonart, welche von dem vollstimmigen doppelten Contrapuncte ausgeschlossen wurde: denn nicht alle grosse Septimen sind dem härtesten Intervalle einer Tonart ähnlich. Der leichte

Tacttheil dieses zweiten Tacts ist consonirend. Der schwere Tacttheil des dritten Tacts ist ein unvollkommen dissonnirender Septimenaccord auf der 1; der leichte Tacttheil desselben ist consonirend.

Der schwere Tacttheil des vierten Tacts ist ein vollkommen dissonirender Septimenaccord auf der 5 der Dominante, und mithin gleich einem Undezimenaccorde; der leichte Tacttheil desselben ist consonirend. u. s. w.

Zweites Beispiel.

7 | 7 | 7 | 7 7 | 7 | 7

b | c a | b e | a d | e a | d d | e

mit Händelscher Melodie

b | c c | d' e | a. ba | g' g | f' f | e.

Der anfangende leichte Tacttheil ist consonirend. Der schwere Tacttheil des zweiten Tacts enthält einen vollkommen dissonirenden Septimenaccord aus der Sextenharmonie von e, dessen Septime nicht mit dem härtesten Intervalle der Tonart zu verwechseln ist; der leichte Tacttheil desselben ist die consonirende Seite der Quartenharmonie von e. Der schwere Tacttheil des dritten Tacts enthält einen unvollkommen dissonirenden Septimenaccord auf der 1 der Dominante; der leichte Tacttheil desselben ist consonirend.

Der schwere Tacttheil des vierten Tacts ist ein unvollkommen dtssonirender Septimenaccord auf der 1 der Dominante von d; der leichte Tacttheil desselben consonirt.

Der

Der schwere Tacttheil des fünften Tacts ist ein unvollkommen dissonirender Septimenaccord auf der 1 der Dominante von $\mathring{a}$; der leichte Tacttheil desselben ist abermals ein unvollkommen dissonirender Septimenaccord auf der 1 der Dominante von $\bar{d}$.

Der schwere Tacttheil des sechsten Tacts ist ein unvollkommen dissonirender Septimenaccord auf der 3 der Dominante, welches daraus ersichtlich ist, weil $\mathring{d}$ als consonirende Seite der Quartenharmonie von $\mathring{a}$ darauf folgt, welche nicht folgen könnte, wenn der unvollkommene Septimenaccord auf der 1 der Dominante vorhergienge S. Abschnitt IX. von der successiven Harmonie, wo auf $\acute{d}$ auch $\mathring{d}$ folgen kann.

In beiden Beispielen ist zu bemerken, daß die vollkommen dissonirende Accorde allzeit auf dem schweren Tacttheile, die unvollkommen dissonirende auf dem schweren sowohl als auf dem leichten, die consonirende vollständig nur auf dem leichten Tacttheile allein ihren Plaz erhalten haben, wie vorher gelehrt worden ist.

Das dritte Beispiel, welches auch ein paar getheilte consonirende Dreiklänge enthält.

		4	7			7	98	4	7	
$\bar{c}$	$\bar{c}$	$\acute{g}$	$\acute{g}$	$\mathring{a}$	$\bar{f}$	$\acute{g}$	$\bar{c}$	$\acute{g}$	$\acute{g}$	$\bar{c}$

Der erste und dritte Tact besteht aus solchen consonirenden Accorden, deren Behandlung man Fig. 79 findet: Doch könnte der schwere Tacttheil des dritten Tacts auch ein vollkommen dissonirender Septimenaccord seyn, wenn ihm ein

consonirender Dreiklang auf dem leichten Tacttheile vorhergienge.

Der schwere Tacttheil des zweiten Tacts ist ein vollkommen dissonirender Septimenaccord auf der 5 der Dominante, welcher gleich einem Undezimenaccorde ist; der leichte Tacttheil desselben, kann sowohl ein verminderter Dreiklang auf der 3 der Dominante als ein Septimenaccord auf der 1 dieser Grundharmonie seyn.

Der schwere Tacttheil des vierten Tacts ist wieder ein unvollkommen dissonirender Septimenaccord auf der 1 der Dominante; der leichte Tacttheil dagegen hat zwei kleinere Theile, deren ersterer einen vollkommen dissonirenden, der zweite aber einen consonirenden enthält. S. 102.

Der schwere Tacttheil des fünften Tacts ist ein vollkommen dissonirender; der leichte Tacttheil desselben aber ein unvollkommen dissonirender Accord.

Und hiermit wäre die erste Frage beantwortet und gelehrt worden, was man bei dem vollstimmigen doppelten Contrapuncte in Ansellung der Harmonie und ihrem Zugehör, oder der zum Grunde gelegten successiven Harmonie, von welcher alle zu erfindende Melodieen abhängen, zu beobachten hat. Nun sind nur noch die Entdeckungen in dem melodischen Theile des vollstimmigen doppelten Contrapuncts übrig, welche die zweite Frage beantworten sollen.

IV.

Von dem melodischen Theile des vollstimmigen doppelten Contrapuncts.

Was in diesem Abschnitte entdeckt werden soll, betrift das, was die verschiednen aus einerlei successiven Harmonie zu erfindenden und zusammentreffenden Melodieen und ihr Zugehör angeht. Dies ist in keiner musikalischen Theorie beisammen anzutreffen, sondern kommt nur hier und da zerstreut, unvollständig und nach meiner Einsicht unter unpassenden Titeln und dunkeln Ausdrücken vor. So ist namentlich die Lehre von einer Schein- oder Quasiharmonie, welche nur die zusammentreffenden Melodieen bilden, die doch, wegen ihres auffallenden Unterschieds von der wirklichen Harmonie, jedem so hell in die Augen fällt, so bald er darauf aufmerksam gemacht wird. Einige wenige Bruchstücke davon kommen unter der wirklichen Harmonie zerstreut, unter den unpassenden Titel der stillstehenden und durchgehenden Accorde vor. So ist die Lehre von dem Fortschreiten ein unvollständiges Bruchstück, welches nur auf die melodischen Hauptintervalle, (welche nämlich zugleich in der Harmonie Con- oder Dissonanzen sind) angewendet werden kann. Dies besagen z. B. die Regeln: von einer vvollkommnen Consonanz zu einer andern — von einer vollkommnen Consonanz zu einer unvollkommen — von einer unvollkommnen zu einer vollkommnen — von einer unvollkommen zur andern — von den Dissonanzen u. s. w. Von den melodischen Nebenintervallen und ihrem

Fortschreiten, von dem Fortschreiten mehrerer Stimmen oder Melodieen erhält man wenig Belehrung, und diese etwa theils unter den Titeln des Durchgangs, Wechselgangs und der Rückung, theils der geraden, widrigen und schiefen Bewegung zweier Stimmen, nach welchen letztern nur Octaven und Quinten allein, die Secunden Quarten und Septimen aber ganz und gar nicht verboten werden. Beide aber, so wohl die Lehre von der Quasiharmonie als auch die von dem Fortschreiten der melodischen zusammentreffenden Intervalle und zugleich mehrerer zusammentreffenden Melodieen dürfen schlechterdings nicht verkannt und mit harmonischen Dingen verwirrt werden, auch nicht dunkel und unvollständig bleiben, wenn wir in dem melodischen Theile des vollstimmigen doppelten Contrapuncts Gewißheit erlangen wollen.

Ich habe behauptet und bewiesen, daß die gewöhnlichen Formulare des doppelten Contrapuncts in der Octave, Dezime und Duodezime weder für die Harmonie allein, noch für die Harmonie und Melodie zugleich, sondern nur für zwei ohne Harmonie erfundene und zusammentreffende Melodieen gültig seyn können. Dies ist aber nicht genug: Man will auch und vornehmlich über das Zusammentreffen mehrerer aus einer reinen successiven Harmonie zu erfindenden Melodieen belehrt seyn, und gegründete Regeln für das Verhalten dabei kennen lernen, welche aber aus jenen zweistimmigen Formularen nicht abgeleitet werden können.

Es sollen daher zuerst die vollständigern Formulare des doppelten Contrapuncts zwei- drei- und vierstimmig aufge-

stellt, und jedes Formular, um es so gleich ins Auge zu fassen, durch Buchstaben bezeichnet werden; und alsdann soll folgen, was aus diesen Formularen für die aus einerlei successiven Harmonie erfundenen und zusammentreffenden Melodieen hergeleitet und begründet werden kann, nämlich die Quasiharmonie nebst ihrem Zugehör, die Regeln für die Behandlung der Quasidissonanzen, und die Regeln für das Verhalten bei dem Fortschreiten mehrerer Stimmen, wenn sie sich alle umkehren lassen sollen.

I.

Formulare für zwei Stimmen in dem Umfange einer Octave.

A.

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

B.

8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8

C.

1 2 3 4 5 6 7 8
1 liegend

D.

8 7 6 5 4 3 2 1
1 ————————

E.

8 ————————
1 2 3 4 5 6 7 8

F.

8 ————————
8 7 6 5 4 3 2 1

in dem Umfange einer Dezime, einfach.

G.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

H.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

I.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 ——— liegend

K.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 ——————————

L.	M.
10 ————————	10 ————————
1 2 3 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Zusammengesetzt.

N.	O.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8	8 7 6 5 4 3 2 1

P.	Q.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8

R.	S.
1 2 3 4 5 6 7 8	8 7 6 5 4 3 2 1
3 ————————	3 ————————

T.	U.
10 ————————	10 ————————
1 2 3 4 5 6 7 8	8 7 6 5 4 3 2 1

V.	W.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
3 ———————— u. u.	3 ————————

In dem Umfange einer Duodezime, einfach.

X	Z.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
12 11 10 9 8 7 6 5 7 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

So auch mit einer liegenden 1 und 12. Rücksichtlich verglichen mit I. K. L. M.

Zusammengesetzt.

AA.	BB.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

CC.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

DD.

12 11 10 9 8 7 6 5 5 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

EE.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
8 7 6 5 4 3 2 1

FF.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 3 1
1 2 3 4 5 6 7 8

GG.

1 2 3 4 5 6 7 8
5 ————————

HH.

8 7 5 4 3 2 1
5 ——————

II.

12 ————————
1 2 3 4 5 6 7 8

KK.

12 ————————
8 7 6 5 4 3 2 1

LL.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
5 ——————————

MM.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5 ——————————

NN.

12 ——————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

OO.

12 ——————————
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

PP.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
5 ————————————

QQ.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5 ————————————

Und umgekehrt, mit einer liegenden 12 oben.

II.

Formulare für drei Stimmen oder Melodieen, und zwar Erstlich in dem Umfange einer Dezime.

RR.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

SS.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

TT.	UU.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8	8 7 6 5 4 3 2 1
8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8

VV,	WW.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8	8 7 6 5 4 3 2 1
8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8

Man kann auch übrigens noch die Stimmen unter sich versetzen. Bei Versetzung der mittlern Stimme zur obern und der obern zur Mittlern in RR, SS,, TT und UU, werden die Terzen zu Sexten.

XX.	ZZ.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 ——————————	1 ——————————

AAA.	BBB
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8	8 7 6 5 4 3 2 1
1 ——————————	1 ——————————

CCC	DDD.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8
1 ——————————	1 ——————————

EEE.	FFF
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8
1 ——————————	1 ——————————

GGG.	HHH.
8 ——————————	8 ——————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

III.

8 ————————

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8

KKK.

8 ————————

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

8 7 6 5 4 3 2 1

LLL.

8 ————————

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

8 7 6 5 4 3 2 1

MMM.

8 ————————

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8

NNN.

8 ————————

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

8 7 6 5 4 3 2 1

OOO.

8 ————————

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8

Eben so mit einer liegenden 3 unten, oder mit einer liegenden 10 oben. Die liegende Stimme kann auch in die Mitte versetzt werden. Beides wird zur Ersparung des Raums weggelassen.

Mit zwei liegenden Stimmen.

PPP.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

3 ————————

1 ————————

QQQ.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

3 ————————

1 ————————

RRR.

10 ————————

8 ————————

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SSS.

10 ————————

8 ————————

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Die möglichen Versetzungen kann sich jeder Leser leicht hinzu denken.

Zweitens in dem Umfange einer Duodezime

TTT.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

UUU

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

VVV.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

WWW.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

XXX.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ZZZ.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

AAAA.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

8 7 6 5 4 3 2 1

BBBB.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8

CCCC.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

8 7 6 5 4 3 2 1

DDDD.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8

EEEE.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 ————————————

FFFF.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 ————————————

GGGG.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 ————————————

HHHH.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 ————————————

IIII.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 ————————————

KKKK.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 ————————————

LLLL.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 ————————

MMMM.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 ————————

NNNN.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
8 7 6 5 4 3 2 1
1 ————————

OOOO.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8
1 ————————

PPPP.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
8 7 6 5 4 3 2 1
1 ————————

QQQQ.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8
1 ————————

Man wiederhole diese Formulare von EEEE bis QQQQ. mit einer liegenden 8 oben; So auch mit einer liegenden 3 unten und mit einer liegenden 10 oben; Endlich auch mit einer liegenden 5 unten und mit einer liegenden 12 oben. Dadurch wird die Zahl der Formulare um 60 vermehrt werden, welche man hier zur Ersparung des Raums weg läßt.

Mit zwei liegenden Stimmen.

RRRR.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
3 ————————
1 ————————

SSSS.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
3 ————————
1 ————————

TTTT.

10 ————————
8 ————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

UUUU.

10 ————————
8 ————————
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

VVVV.	WWWW.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5 ———————	5 ———————
3 ———————	3 ———————

XXXX.	ZZZZ.
12 ———————	12 ———————
10 ———————	10 ———————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Die mögliche Versetzung kann sich jeder Leser selbst hinzu denken.

III.

Formulare für vier Stimmen oder Melodieen und zwar Erstlich in dem Umfange einer Dezime.

AAAAA	BBBBB
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8	8 7 6 5 4 3 2 1
8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8

Nun lasse man eine der vier Stimmen, welche es auch sei, weg, und setze dafür einmal eine liegende 1 unten, und und eine liegende 8 oben; alsdann eine liegende 3 unten, und eine liegende 10 oben — so wird die Zahl der Formulare um 32 vermehrt werden, welche man hier zur Ersparung des Raums weg läßt.

Zweitens in dem Umfange einer Duodezime.

CCCCC.	DDDDD.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

EEEEE.	FFFFF.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8

GGGGG.	HHHHH.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8

IIIII.	KKKKK.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8

LLLLL.	MMMMM.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8	8 7 6 5 4 3 2 1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
8 7 6 5 4 3 2 1	1 2 3 4 5 6 7 8

Man lasse eine der vier Stimmen von vorstehenden Formularen weg, und setze dafür einmal eine liegende 1 unten und eine liegende 8 oben; alsdann eine liegende 3 unten und eine liegende 10 oben; und endlich eine liegende 5 unten und eine liegende 12 oben — so wird die Zahl der Formulare um 160 vermehrt werden, welche man zur Ersparung des Raums weg läßt.

Mit zwei liegenden Stimmen in dem Umfange einer Dezime

NNNNN.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
3 ————————
1 ————————

OOOOO.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
3 ————————
1 ————————

PPPPP.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8
3 ————————
1 ————————

QQQQQ.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
8 7 6 5 4 3 2 1
3 ————————
1 ————————

RRRRR.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
8 7 6 5 4 3 2 1
3 ————————
1 ————————

SSSSS.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8
3 ————————
1 ————————

TTTTT.

10 ————————
8 ————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

UUUUU.

10 ————————
8 ————————
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

VVVVV.

10 ————————
8 ————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8

WWWWW.

10 ————————
8 ————————
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
8 7 6 5 4 3 2 1

XXXXX.

10 ————————
8 ————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
8 7 6 5 4 3 2 1

ZZZZZ.

10 ————————
8 ————————
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8

Mit zwei liegenden Stimmen in dem Umfange einer Duodezime.

A. 6.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

3 ————————

1 ————————

B. 6.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

3 ————————

1 ————————

C. 6.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

3 ————————

1 ————————

D. 6.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8 8 10 11 12

3 ————————

1 ————————

E. 6.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

3 ————————

1 ————————

F. 6.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

3 ————————

1 ————————

u. s. w.

G. 6.

10 ————————

8 ————————

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

H. 6.

10 ————————

8 ————————

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

I. 6.

10 ————————

8 ————————

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

K. 6.

10 ————————

8 ————————

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

L. 6.

10 ————————————
8 ————————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

M. 6.

10 ————————————
8 ————————————
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

u. s. w.

N. 6.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
5 ————————————
3 ————————————

O. 6.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5 ————————————
3 ————————————

P. 6.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5 ————————————
3 ————————————

Q. 6.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
5 ————————————
3 ————————————

R. 6.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5 ————————————
3 ————————————

S. 6.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
5 ————————————
3 ————————————

u. s. w.

T. 6.

12 ————————————
10 ————————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

U. 6.

12 ————————————
10 ————————————
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

V. 6.

12 ————————————
10 ————————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

W. 6.

12 ————————————
10 ————————————
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

X. 6.

X. 6.

12 ————————
10 ————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Z. 6.

12 ————————
10 ————————
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

u. s. w.

A. 7.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
5 ————————
1 ————————

B. 7.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5 ————————
1 ————————

C. 7.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5 ————————
1 ————————

D. 7.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 8 10 11 12
5 ————————
1 ————————

E. 7.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5 ————————
1 ————————

F. 7.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
5 ————————
1 ————————

u. s. w.

G. 7.

12 ————————
8 ————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

H. 7.

12 ————————
8 ————————
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

I. 7.

12 ————————
8 ————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

K. 7.

12 ————————
8 ————————
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

L. 7.

12 ————————————
8 ————————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

M. 7.

12 ————————————
8 ————————————
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

u. s. w.

Mit drei liegenden Stimmen.

N. 7.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
5 ————————————
3 ————————————
1 ————————————

O. 7.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5 ————————————
3 ————————————
1 ————————————

P. 7.

12 ————————————
12 ————————————
8 ————————————
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Q. 7.

12 ————————————
10 ————————————
8 ————————————
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Die Versetzung kann jeder Leser selbst hinzu denken.

Verkürzte Formulare in welchen von dem Umfange der Dezime zwei, und von dem Umfange der Duodezime vier Intervalle abgeschnitten sind.

R. 7.

3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8
10 9 8 7 6 5 4 3
8 7 6 5 4 3 2 1

S. 7.

10 9 8 7 6 5 4 3
8 7 6 5 4 3 2 1
3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8

T. 7.

5 6 7 8 9 10 11 12
3 4 5 6 7 8 9 10
12 11 10 9 8 7 6 5
10 9 8 7 6 5 4 3

U. 7.

12 11 10 9 8 7 6 5
10 9 8 7 6 5 4 3
5 6 7 8 9 10 11 12
3 4 5 6 7 8 9 10

V. 7.								W. 7.							
5	6	7	8	9	10	11	12	12	11	10	9	8	7	6	5
3	4	5	6	7	8	9	10	10	9	8	7	6	5	4	3
10	9	8	7	6	5	4	3	3	4	5	6	7	8	9	10
8	7	6	5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	6	7	8

Diese verkürzten Formulare kommen auch, a) bei Weglassung einer beliebigen Stimme dreistimmig, b) mit Weglassung zwei beliebiger Stimmen zweistimmig, und c) mit einer, zwei und drei liegenden Stimmen vor. Dies alles ist aber nach dem Vorausgeschickten mit einem Blicke zu übersehen, deswegen wird nur blos darauf hingewiesen.

Was übrigens dem Leser an einem Orte dieser Formulare zu fehlen scheint, wird er an dem andern finden; und was er für überflüßig halten möchte, wird keinen Schaden anrichten. Noch ein paar nöthige Erinnerungen werden hierbei zugegeben: 1) daß man sich die Stimmen dieser Formulare nach Schicklichkeit in verschiedene Tonfächer denken muß, damit sie sich entweder gar nicht, oder doch nicht zu sehr über- und untersteigen. 2) Daß man diese Formulare nur der Hauptprimenharmonie ganz und vollständig anpassen kann, nicht aber der Sexten- Quarten- Dominanten- und Wechseldominantenharmonie, auf welche nur einzelne Theile dieser Formulare anwendbar sind, in so ferne sie Gehör und Gefühl nicht beleidigen.

V.

Von dem Werthe der vorstehenden melodischen Formulare.

So allgemein bekannt diese Formulare sind, und so abgenutzt sie schon nach ihrem ganzen Umfange in der galanten Composition geworden sind und noch werden, so hat man doch bis daher noch nicht entdeckt, daß sie zu einer Ableitung und Begründung allgemein wichtiger Lehren in der Melodie taugten. Diese Lehren bestehen, in der mehr gedachten Quasiharmonie, in dem Regulativ für die Behandlung der freien Quasidissonanzen als melodischen Nebenintervallen, und in dem Regulativ für das Fortschreiten der zusammen treffenden Melodien überhaupt.

Die Quasiharmonie ist das Zusammentreffen mehrerer, aus einer zum Grunde gelegten successiven Harmonie, erfundener Melodieen. Zwei melodische Intervalle, welche zugleich zusammentreffen, bilden ein quasiharmonisches Intervall. S. die zweistimmigen Formulare worin 8 = 1. 9 = 2. 10 = 3. 4 = 11 und 5 = 12 ist, sie mögen liegen in welchem Tonfache sie wollen. Mehrere melodische Intervalle, welche zugleich zusammen treffen, bilden einen Quasiaccord. S. die drei- und vierstimmigen Formulare. Sie unterscheiden sich auch in con- und dissonirende Quasiaccorde.

Die quasiharmonischen Accorde sind von den Accorden der würklichen Harmonie sehr unterschieden A) in Ansehung ih-

res Ursprungs. Die Entstehungsart derselben, ist nicht die ordentliche terzenweise Verbindung conxistirender Töne, sondern das Zusammentreffen der melodischen succedirenden Intervalle, welche des Schmucks, der Ausfüllung, des leeren Raums, oder des leichtern und schönern Gesangs und Vortrags wegen in solche Verbindung gebracht werden, welches Zusammentreffen der melodischen Intervalle eine Schein- oder Quasiharmonie bildet, die der wirklichen Harmonie sehr ähnlich sieht, daher sie das Auge der scheinbaren Aehnlichkeit wegen, mit der wirklichen Harmonie verwirrt und verwechselt, während das Ohr nichts anders vernimmt als ein Zusammentreffen mehrerer aus einer zum Grunde liegenden successiven Harmonie erfundener Melodieen. Die quasiharmonischen Accorde sind von denen der wirklichen Harmonie auch unterschieden B) in Ansehung ihres Inhalts. Sie bestehen nicht aus wirklich harmonischen Intervallen, sondern aus blos melodischen Haupt- und Nebenintervallen, deren letztere in der wirklichen Harmonie gar nicht anzutreffen sind. Wenn z. B. ein zum Grunde liegender wirklich harmonischer Accord aus $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$ besteht, so kann der quasiharmonische dagegen aus $\begin{smallmatrix}10\\8\\1\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}12\\10\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}10\\5\\5\\1\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}12\\10\\8\\1\end{smallmatrix}$ u. s. w bestehn, wovon die 8, 10 und 12 gar keine harmonische, sondern freie melodische Hauptintervalle sind. Die quasiharmonischen Accorde unterscheiden sich auch von den wirklich harmonischen bisweilen C) durch ihre doppelte Gestalt: denn eine andere haben sie, wenn man sie

gegen das wirklich harmonische Grundintervall vergleicht, wie dies bei den Formularen mit einer liegenden 1 oder 8 der Fall ist; und eine andere Gestalt haben sie, wenn man sie unter sich, gegen das quasiharmonische Baßintervall vergleicht, wobei alle Stimmen fortschreiten. S. die Formulare von TTT bis DDDD; und von AAAAA bis MMMMM; desgleichen die von R 7 bis W 7. Die wirklich harmonischen Accorde dagegen haben nur einerlei Gestalt, und können immer nur auf einerlei Art verglichen werden.

Die Accorde der Quasiharmonie kommen aber in dem doppelten Contrapuncte nicht eben so der Reihe nach, und in einerlei Metrum vor, wie in der Formularen und in der galanten Composition: Denn weil in dem doppelten Contrapuncte die zum Grund gelegte successive Harmonie mannichfaltiger ist, und in jedem Tacte wenigstens zwei verschiedene Accorde mit einander abwechseln, auf welche nur einzelne Glieder der Quasiharmonie angewendet werden können, so kommen diese Quasiaccorde a) nur einzeln, b) bald aus diesem bald aus jenem melodischen Formular, c) auf den kürzeren Tacttheilchen, und auch wegen einer oder zwei liegenden Stimmen d) am öftersten in verschiednem Metrum vor.

Diejenigen dissonirenden Quasiaccorde, deren melodische Nebenintervalle mit den Hauptimtervallen zn hart dissoniren, werden im doppelten Contrapunkte gerne vermieden z. B. der vierte und fünfte Accord in dem Formular R 7. S 7. T 7. U 7.

u. s. w.; und diejenigen consonirenden Quasiaccorde, worin die 8, 10 und 12 zugleich enthalten sind, werden nur auf dem leichten Tacttheile, nie auf dem schweren angewendet.

Endlich braucht man diese Quasiaccorde, bei Erfindung mehrerer Melodieen aus einer zum Grunde gelegten successiven Harmonie, nicht eben absichtlich und mühsam aufzusuchen; sondern sie müssen leicht, fliessend und ungesucht von selbst durch die Ausschmückung der Melodieen entstehn: Ihre Richtigkeit oder Unrichtigkeit aber muß alsdann nach diesen Formularen geprüft und beurtheilt werden.

Diese melodischen Formulare liefern das Regulativ für die Behandlung derjenigen Quasidissonanzen, welche nur melodische Nebenintervalle sind. Sie sagen aus, und setzen als eine Regel fest: 1) daß die melodischen Nebenintervalle, als Quasidissonanzen, weder Vorbereitung noch Auflösung bedürffen, und also ganz anders als die gebundenen melodischen Hauptintervalle behandelt werden, ab- und aufwärts, in Quasicon- und Quasidissonanzen fortschreiten dürffen. Dies erheller augenscheinlich aus den Formularen RR. SS. TT. UU. VV. WW. u. a. aus den Formularen R 7. S 7. T 7. U 7. V 7. W 7. wo die Secunden = Nonen in Dezimen oder Octaven; die Quarten = Undezimen in Dezimen und Duodezimen; die Septimen in Nonen und Undezimen; die Undezimen in Nonen und Septimen nach ihrer doppelten Gestalt

fortschreiten. Dies aber dürfte nicht seyn, wenn diese Quasidissonanzen, als gebundene melodische Intervalle, welche in der zum Grunde liegenden Harmonie Dissonanzen sind, angesehen werden könnten.

Diese melodischen Formulare sagen aus, und setzen als Regel fest: 2) daß einige melodische Nebenintervalle als Quasidissonanzen verdoppelt werden können, (nämlich in der Gestalt, in welcher sie gegen das harmonische Grundintervall verglichen werden) und diese sind a) die Secunde, gleich der None, und durch dieselbe, als Octave von jener, und b) die Quarte, gleich der Undezime, und durch dieselbe als Octave von jener. In den Formularen TTT. UUU. VVV. WWW. u. a. ist das melodische Nebenintervall die Secunde durch die None als die Octave von jener verdoppelt. In den Formularen T 7. U 7 ist das melodische Nebenintervall die Quarte durch die Undezime als Octave von jener verdoppelt. Aber in keinem Formulare kommt die Verdoppelung der Septime, als des härtsten Intervalls der Tonart vor. Dieses Intervall ist zur Verdoppelung in jedem Falle durchaus unfähig, so gar alsdann, wann es, in der Harmonie auf der consonirenden Seite der Dominante liegend, als melodische Dezime kann betrachtet werden, wie bereits in der zweiten Abtheilung gelehrt worden ist.

Wie zweifelhaft muß ein lehrbegierier Contrapunctist seyn, wenn er, ohne eine zum Grunde gelegte successive Harmonie

nach seinem zweistimmigen Formular der Dezime und Duodezime contrapunctirt, und auf solche melodische Nebenintervalle als Quasidissonanzen stößt? Entweder er wird sie, der Regel von den Dissonanzen eingedenk, ohne Vorbereitung und Auflösung gar nicht brauchen wollen, seine Versuche mehrmal ausstreichen und immer vergebens neue Versuche machen, welche wie die ersten mißlingen; oder er wird, wenn die Anwendung der einen oder andern Quasidissonanz ohne Vorbereitung und Auflösung gelingt, auch die schwer gebundenen melodischen Hauptintervalle ohne Vorbereitung und Auflösung zu brauchen wagen, und also durch Verwirrung zweier einander entgegengesetzten Arten von Dissonanzen, und aus Unbekanntschaft mit ihnen, bald in diesen, bald in jenen Fehler verfallen. Von jenem Zweifel und dieser Verwirrung nun kann er durch den, von dem harmonischen abgesonderten melodischen Theil des doppelten Contrapuncts befreit werden und zu fester Gewißheit gelangen.

Diese melodischen Formulare liefern endlich auch das Regulativ für das Fortschreiten der zusammentreffenden Melodieen überhaupt. Ihre Aussagen sind folgende:

1) Zwei Stimmen müssen entweder der Tonart gemäß Terzen- oder umgekehrt Sextenweise mit einander fortschreiten. S. Form. N. O. AA BB. — oder sich beide einander nahen, oder von einander entfernen A. B. G H. X. Z u a. — oder es muß eine liegen bleiben, wenn sich die andere naht oder entfernt. C. D. E. F. I. K. L. M. u. a.

2) Wenn im dreistimmigen Satze zwei Stimmen zugleich der dritten sich nahen, so muß es Terzen- oder Sextenweise der Tonart gemäß geschehen; und die dritte muß entweder liegen bleiben, oder sich jenen nahen. S. Form. SS. UU. WW. BBB. III. UUU. WWW. ZZZ. u. a.

3) Wenn im dreistimmigen Satze zwei Stimmen zugleich von der dritten sich entfernen, so muß es Terzen- oder Sexweise der Tonart gemäß geschehn; und die dritte muß entweder liegen bleiben, oder sich von jenen entfernen. S. Form. RR. TT VV. AAA. KKK. TTT. VVV. XXX. u. a.

4) Wenn im dreistimmigen Satze eine Stimme liegen bleibt, so können sich die zwei andere so wohl unter sich einander nahen als von einander entfernen. S. Form. XX ZZ. CCC. DDD. EEE. FFF. u. a. — oder auch, der Tonart gemäß, Terzen- oder Sextenweise sich der liegenden nahen oder von ihr entfernen. BBB. AAA. KKK. III. HHHH. GGGG. u. a.

5) Wenn im dreistimmigen Satze zwei Stimmen liegen bleiben, so muß sich die dritte ihnen entweder nahen oder von ihnen entfernen. S. Form. RRRR. ZZZZ. PPP. QQQ. RRR. SSS.

6) Wenn im vierstimmigen Satze zwei Stimmen zugleich sich zwei andern nahen, so muß es der Tonart gemäß Terzen- oder Sextenweise geschehen; die dritte und vierte aber müssen

sich entweder zugleich Terzen- oder Sextenweise nahen, oder es kann eine, auch wohl beide liegen bleiben: welche von beiden letztern aber nicht liegen bleibt, die muß sich den erstern nahen. S. Form BBBBB. DDDDD. FFFFF. HHHHH. MMMMM. nebst angefügter Note. Ferner: QQQQQ. VVVVV. u. a.

7) Wenn im vierstimmigen Satze zwei Stimmen zugleich sich von zwei andern entfernen, so muß es der Tonart gemäß, Terzen- oder Sextenweise geschehn; die dritte und vierte aber müssen sich entweder zugleich Terzen- oder Sextenweise entfernen, oder es kann eine, auch wohl zwei liegen bleiben: welche von beiden letztern aber nicht liegen bleibt, die muß sich auch von den erstern entfernen. S. Form. AAAAA. nebst Note CCCCC EEEEE. GGGGG. IIIII. LLLLL. nebst Note. PPPPP. UUUUU. u. a.

8) Wenn im vierstimmigen Satze nur eine Stimme liegen bleibt, und ihrer dreie fortschreiten, so müssen zwei von diesen dreien, der dritten sich terzenweise nahen oder von ihr entfernen. S. die Note unter CCCCC bis MMMMM u. a.

9) Wenn im vierstimmigen Satze zwei Stimmen liegen bleiben, so müssen sich die zwei übrigen fortschreitenden ententweder unter sich einander nahen oder von einander entfernen NNNNN OOOOO. RRRRR. SSSSS. TTTTT. UUUUU. u. a. — oder es müssen beide fortschreitende, Terzen- oder

Sexteuweise sich den zwei liegenden nahen oder von ihnen entfernen. QQQQQ. PPPPP. VVVVV. WWWWW. u. a.

10) Wenn im vierstimmigen Satze drei Stimmen liegen bleiben, so muß sich die vierte ihnen nahen, oder von ihnen entfernen. N 7. O 7. P 7. Q 7.

11) Es dürfen in keinem Falle zwei Stimmen oder Melodieen in Einklängen, Secunden, Quarten, Quinten, (wenn diese auch verschieden seyn sollten) Septimen oder Octaven mit einander fortschreiten: Denn in diesen Formularen findet sich kein Beispiel der Zulassung: und es würden diese zwei Stimmen, worin sie vorkommen, weder in gerader noch umgekehrter Stellung dem Ohre behagen können.

12) Fortschritte, welche den Fortschritten in Secunden, Quarten, Quinten und Septimen gleich kommen, müssen daher auch, wie jene verboten seyn z. B. $\frac{f'}{c}\,\frac{f}{b}$ u. u. $\frac{c}{d}\,\frac{c'}{e,}$ u. u. Denn in diesen Formularen findet sich kein Beispiel der Zulassung: und es würden diese zwei Stimmen, worin sie vorkommen, weder in gerader noch umgekehrter Stellung dem Ohre behagen können.

Bisher hat man nur die Quinten und Octaven verboten: Aber sind die Fortschritte in Secunden, Quarten und Septimen dem Ohre nicht eben so unangenehm, und bisweilen in einem höhern Grade?

Aus jeder zum Grunde liegenden und zum doppelten Contrapuncte brauchbaren Reihe successiver Harmonie, werden theils simple und ungeschmückte, theils aber auch geschmückte Melodieen erfunden, indem gerade durch die gute Wahl des verschiednen Metrums die nothwendig erforderliche melodische Mannigfaltigkeit erhalten wird. Wollte man lauter simple und ungeschmückte Melodieen aus einer solchen Reihe successiver Harmonie erfinden, wie es bisweilen bei Gesang- und Orgelfugen der Fall ist, so hätte man es in der Melodie nur meistens mit melodischen Hauptintervallen zu thun, und das aus den melodischen Formulvren des D. C. P abgeleitete Regulativ für das Fortschreiten der verschiedenen zusammentreffenden Stimmen, wäre zur Noth zureichend den Contrapunctisten vor Fehlern zu bewahren. Allein, da in den meisten Fällen nicht nur eine, sondern mehrere Stimmen ausgeschmückt werden, dies Ausschmücken durch Nebenintervalle aber eine Quasiharmonie bildet, welche genau gekannt uud von der wirklichen Harmonie unterschieden werden muß; so muß der Contrapunctist die melodischen Formulare, mit allem was daraus abgeleitet und begründet worden ist, wohl studiren, um diese Quasiharmonie, ihre Accorde (worunter alle mögliche durchgehende und stillstehende mit begriffen sind) und Intervalle recht behandeln, und seine Behandlung nach ihren Aussagen und Regulativen gründlich beurtheilen und rechtfertigen zu können. Und hiermit wäre auch die zweite Frage beantwortet und gelehrt worden, was man bei dem vollstimmigen doppelten Contrapuncte in Ansehung der Melodie und

ihrem Zugehör zu beobachten hat, wenn sich alle Stimmen leicht umkehren lassen sollen.

Indeß würde das alleinige Studium des melodischen Theils D. D. C. P. keinen Vortheil gewähren können ohne das Studium des harmonischen Theils; indem die Harmonie der von ihr abhängigen Melodie vorher geht, wie der solide Grund vor dem soliden Gebäude, oder die Zeichnung vor der Ausbildung. Dies mögen die talentvollen Liebhaber des doppelten Contrapuncts ja nicht aus den Augen verlieren, wenn sie mit Geschmack contrapunctiren lernen wollen. Mit Vergnügen belohnt bei jedem auch dem kleinsten Fortschritte, möge das ganze Wesen ihres Strebens nach dem Ziele, wie das Wesen der Zeit, ein beständiges Fortschreiten seyn.

Hier beliebe der Buchbinder, die darzu gehörigen gestochenen Beispiele $1\frac{1}{4}$ Bogen stark, anzuschliessen.

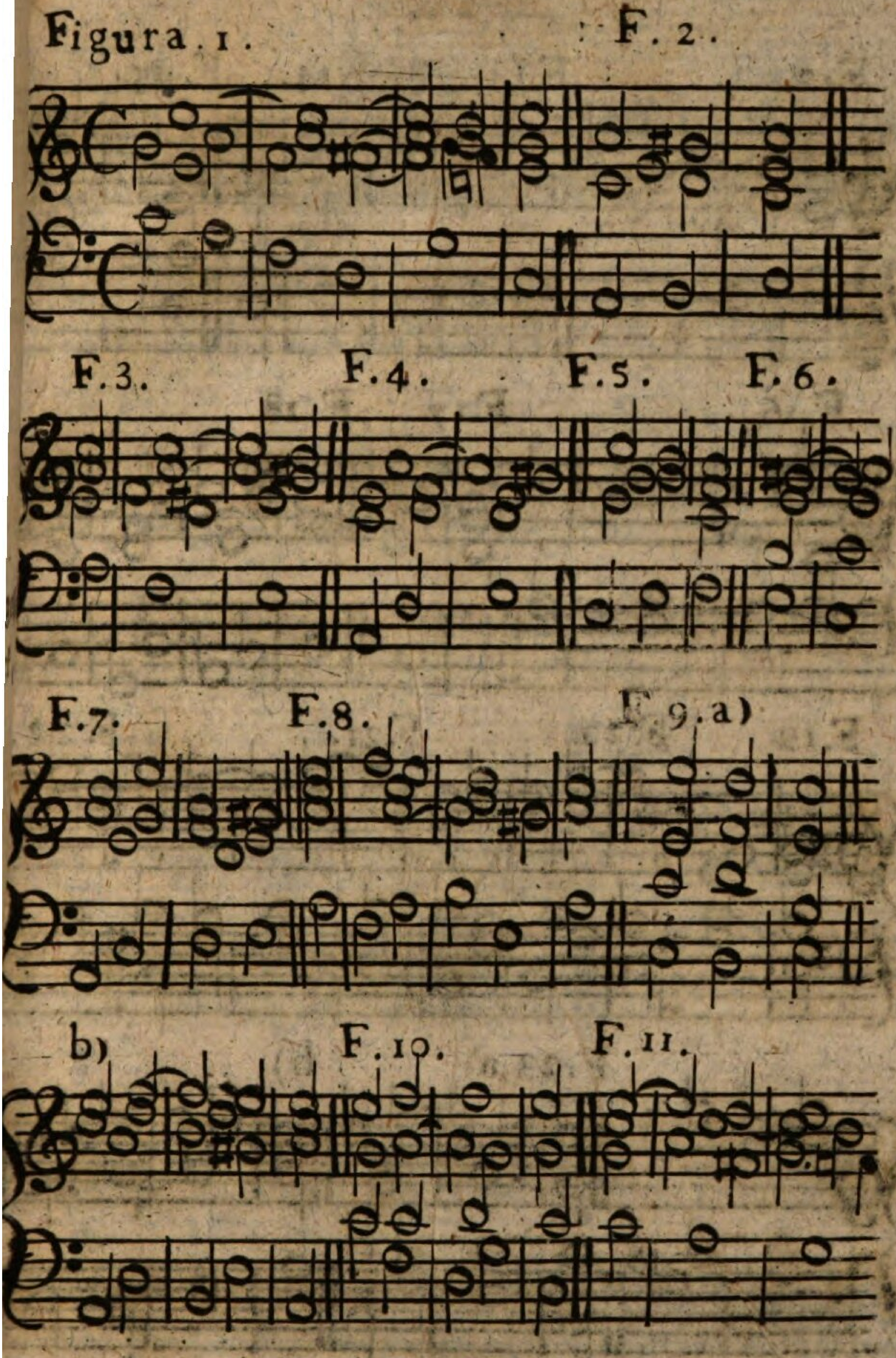
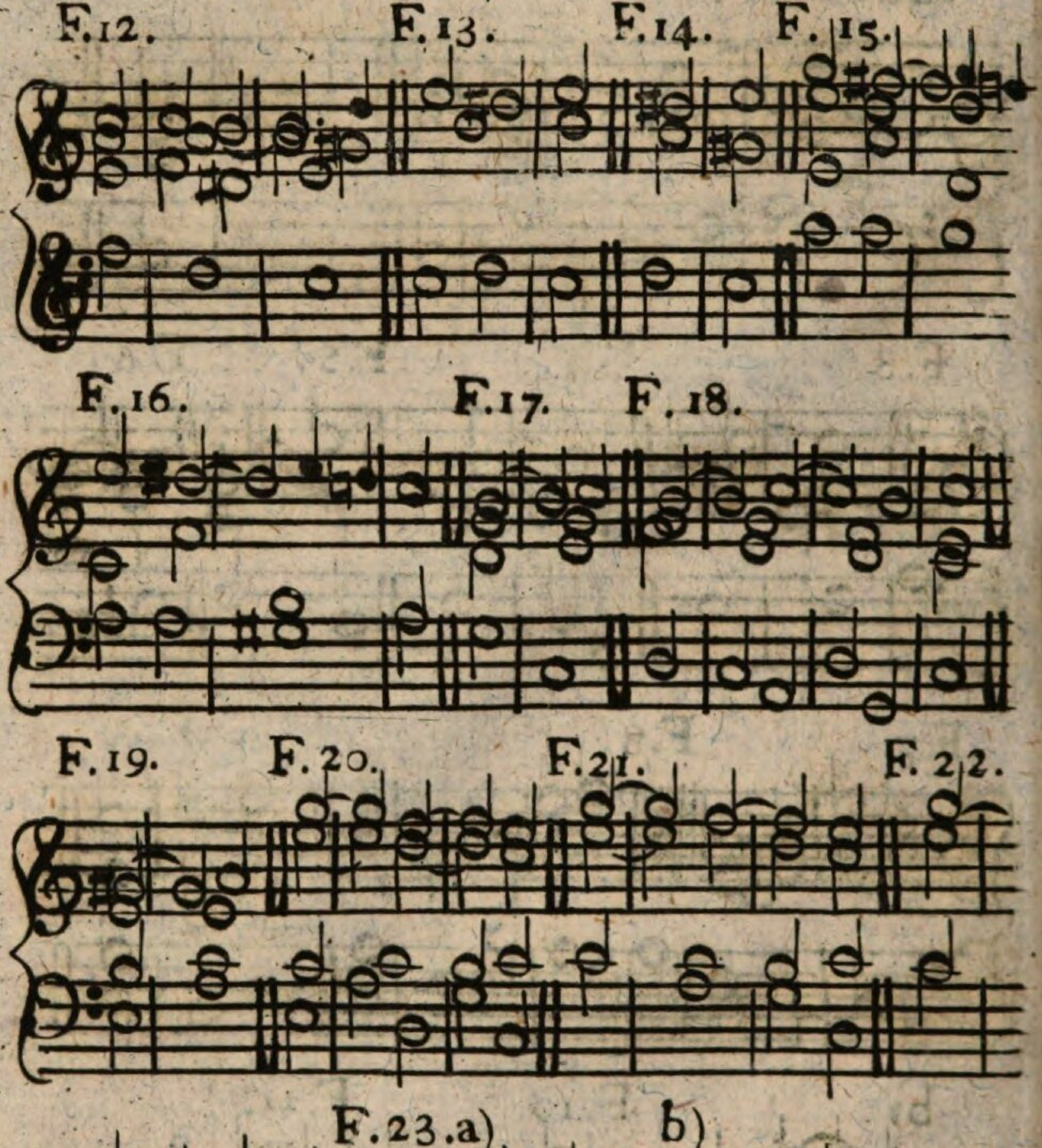
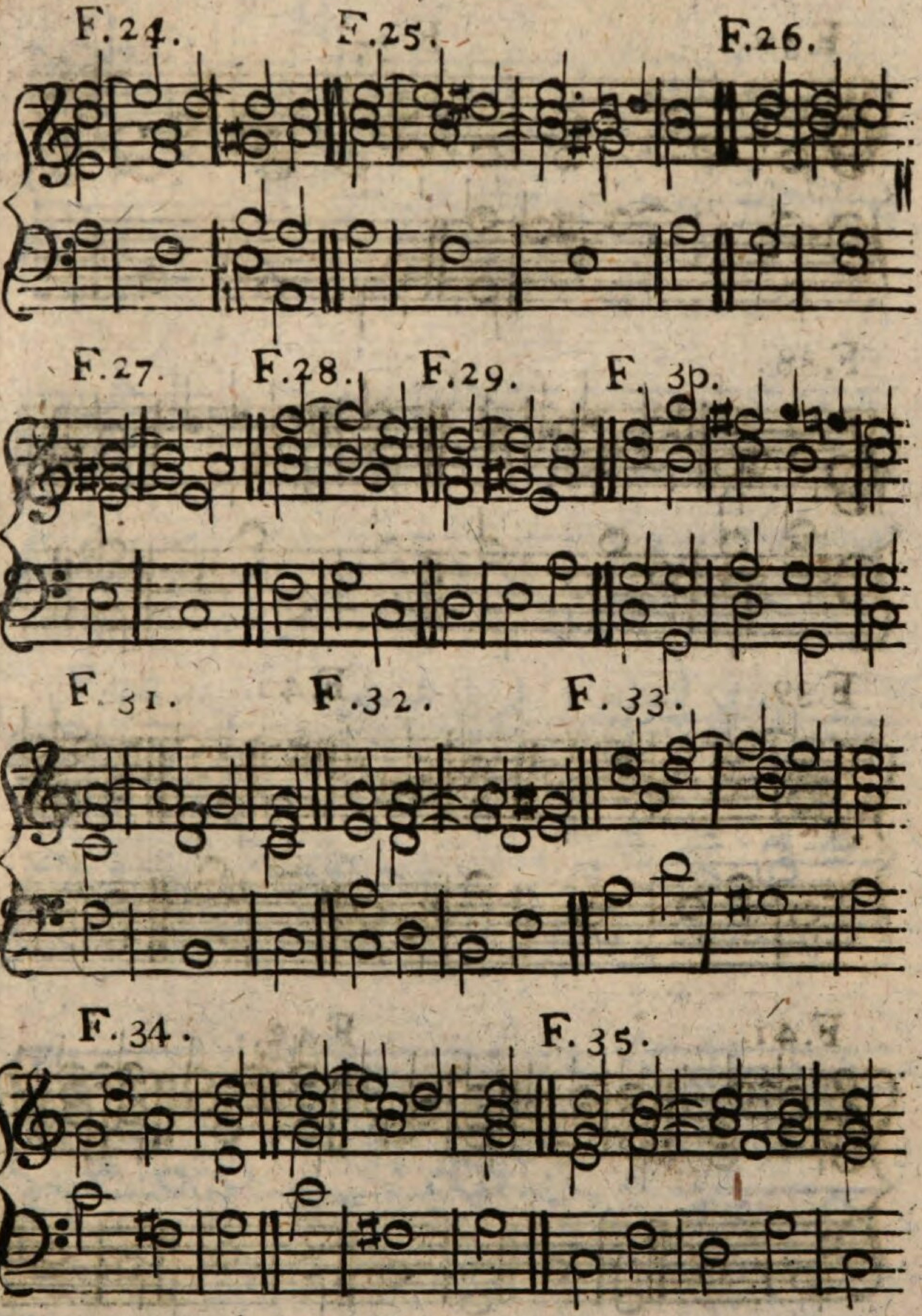
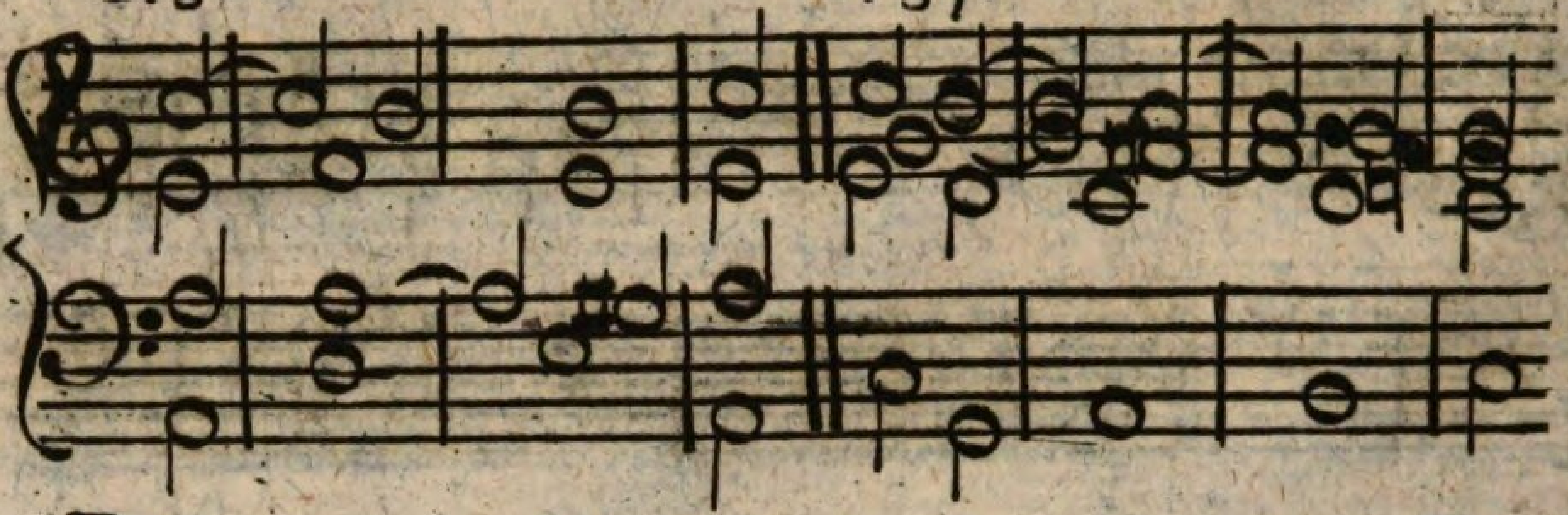


Figura. 1.
F. 2.
F. 3.
F. 4.
F. 5.
F. 6.
F. 7.
F. 8.
F. 9. a)
b)
F. 10.
F. 11.

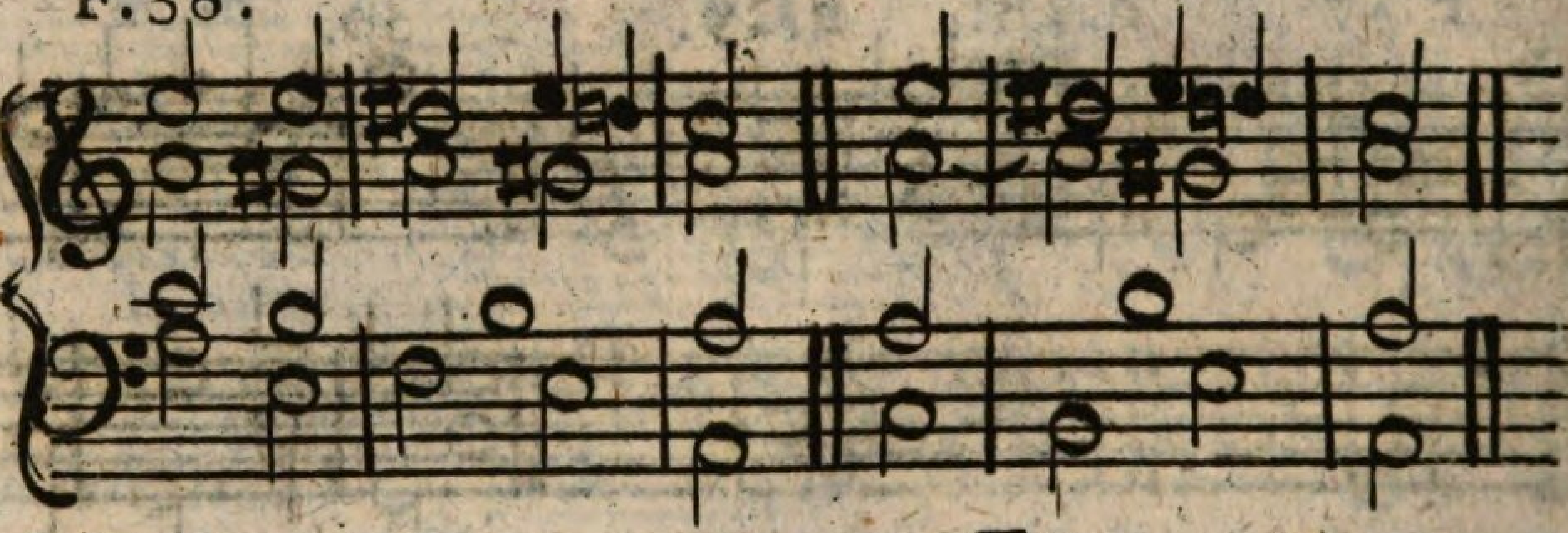

F.12.
F.13.
F.14.
F.15.
F.16.
F.17.
F.18.
F.19.
F.20.
F.21.
F.22.
F.23.a)
b)


F. 24.
F. 25.
F. 26.
F. 27.
F. 28.
F. 29.
F. 30.
F. 31.
F. 32.
F. 33.
F. 34.
F. 35.

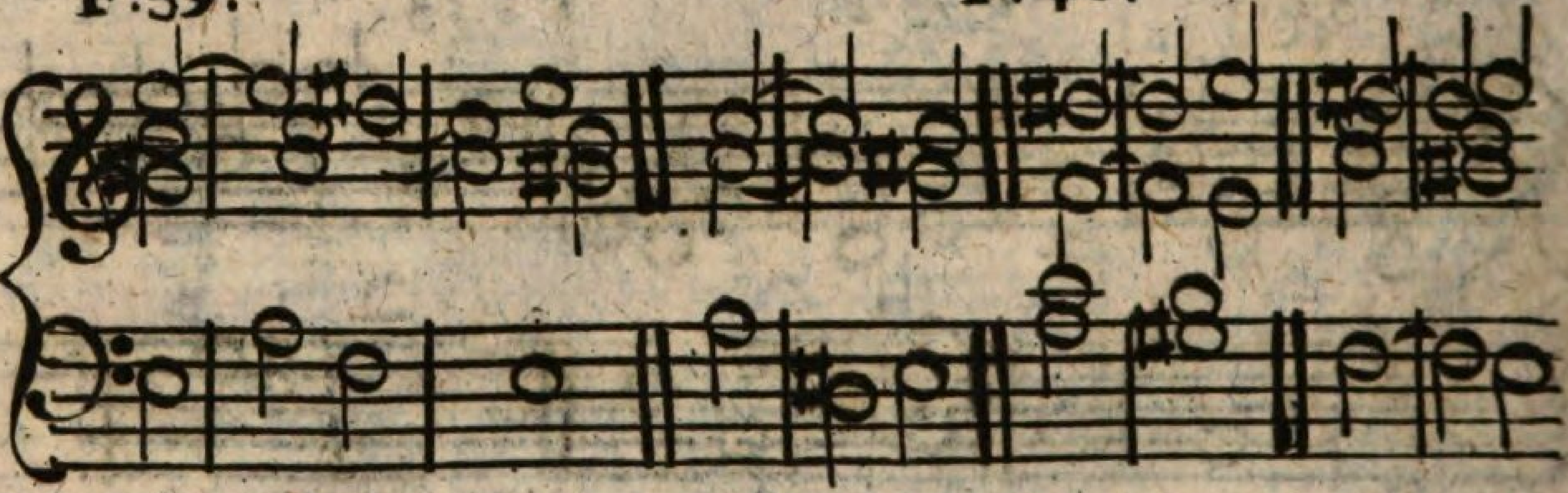
F.36. F.37.



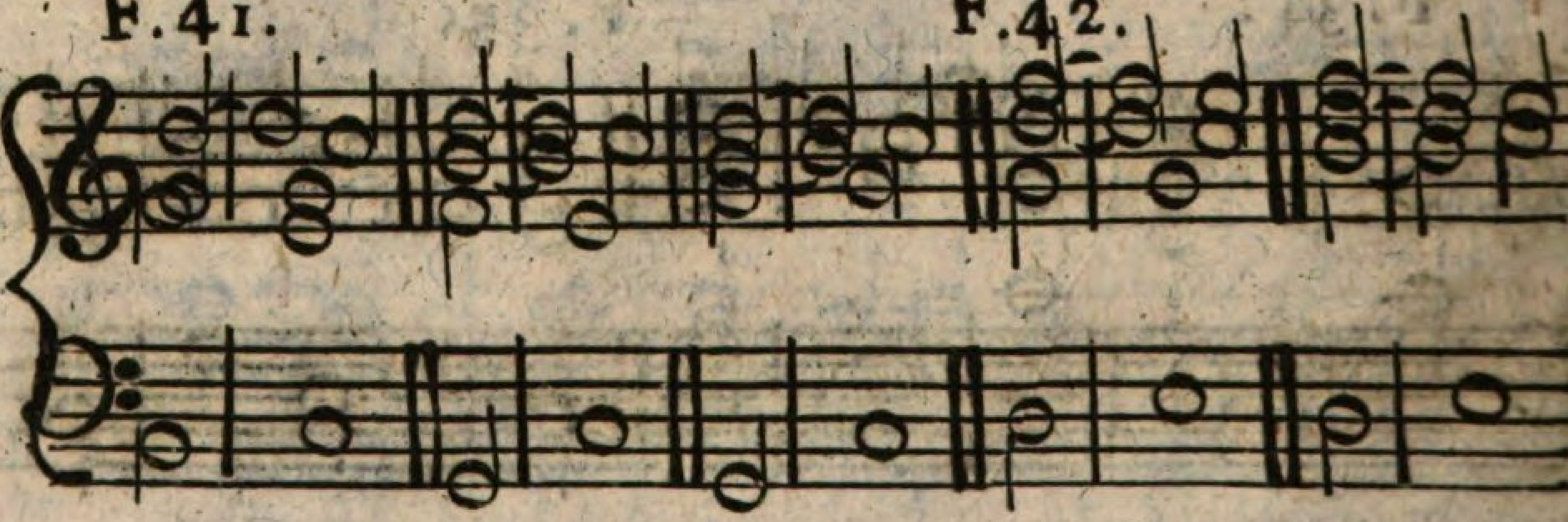
F.38.



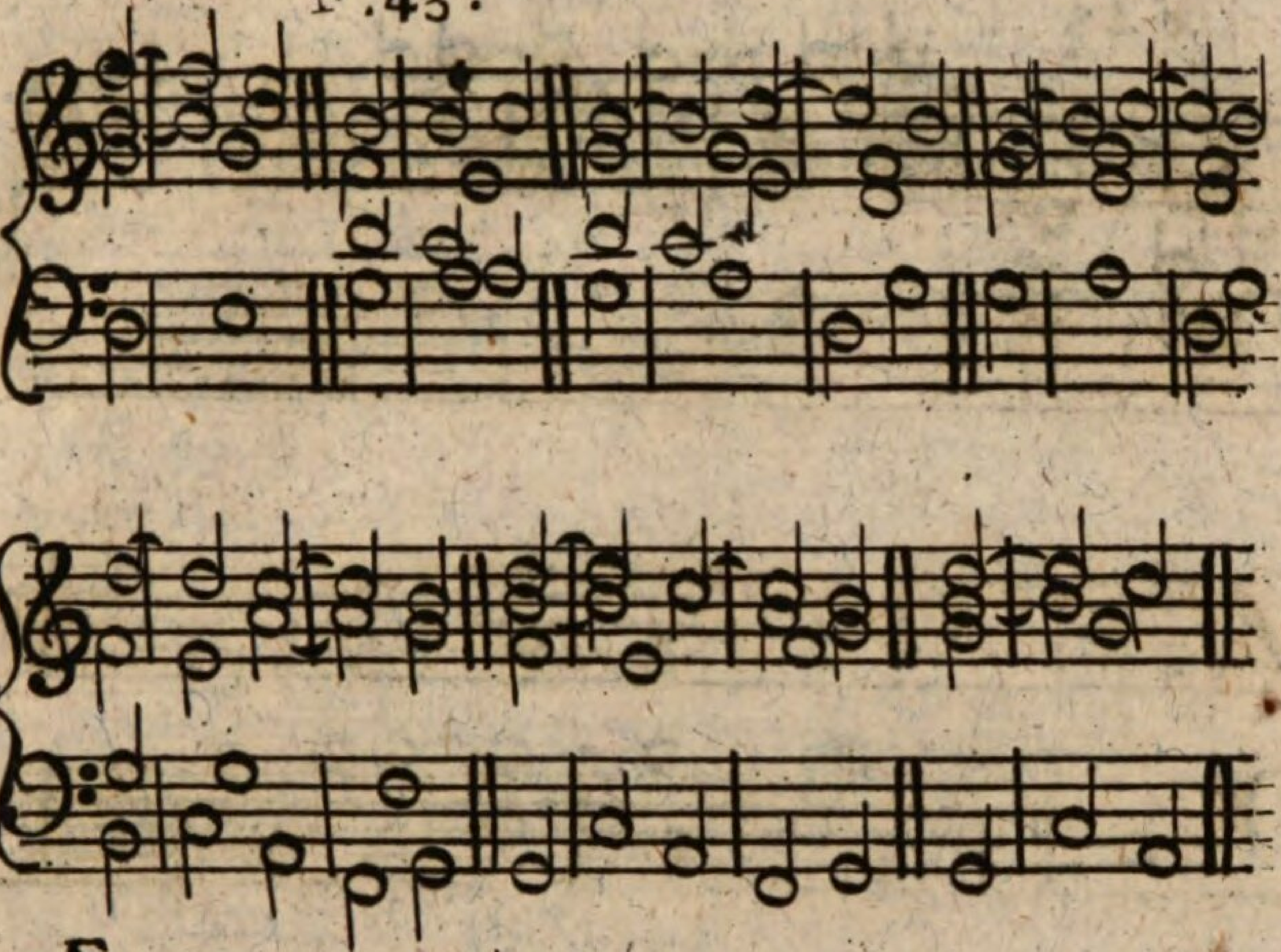
F.39. F.40.



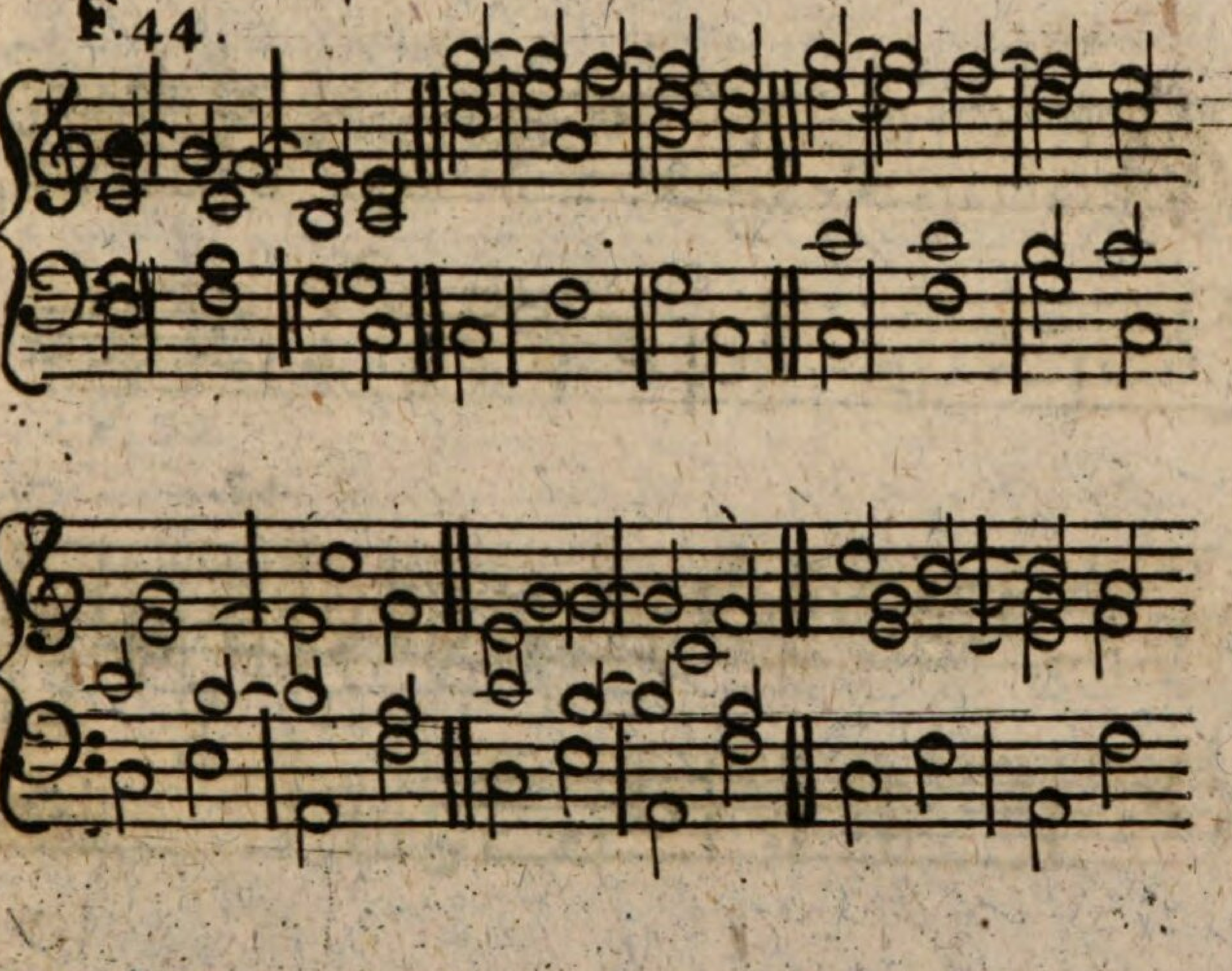
F.41. F.42.



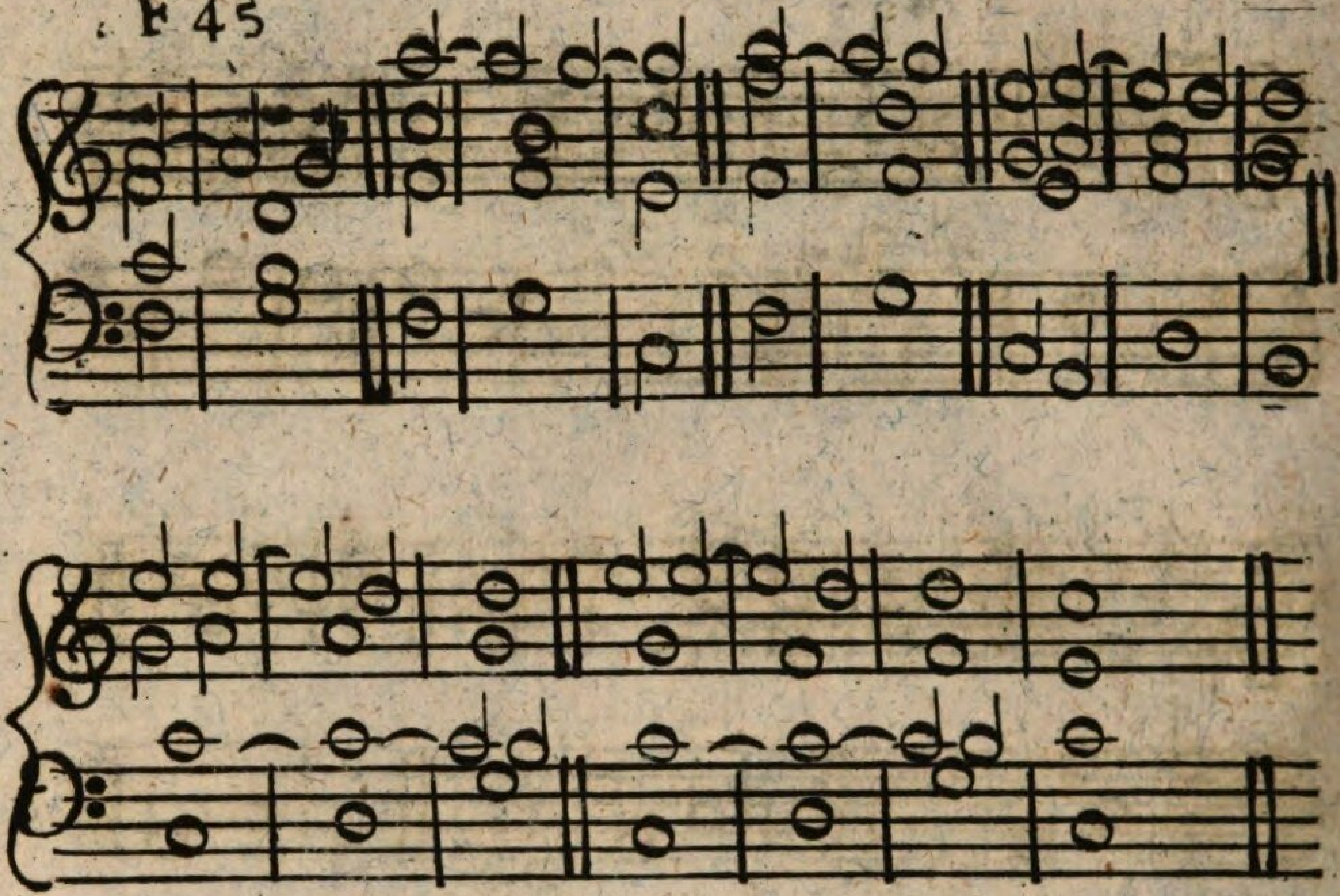
F.43.



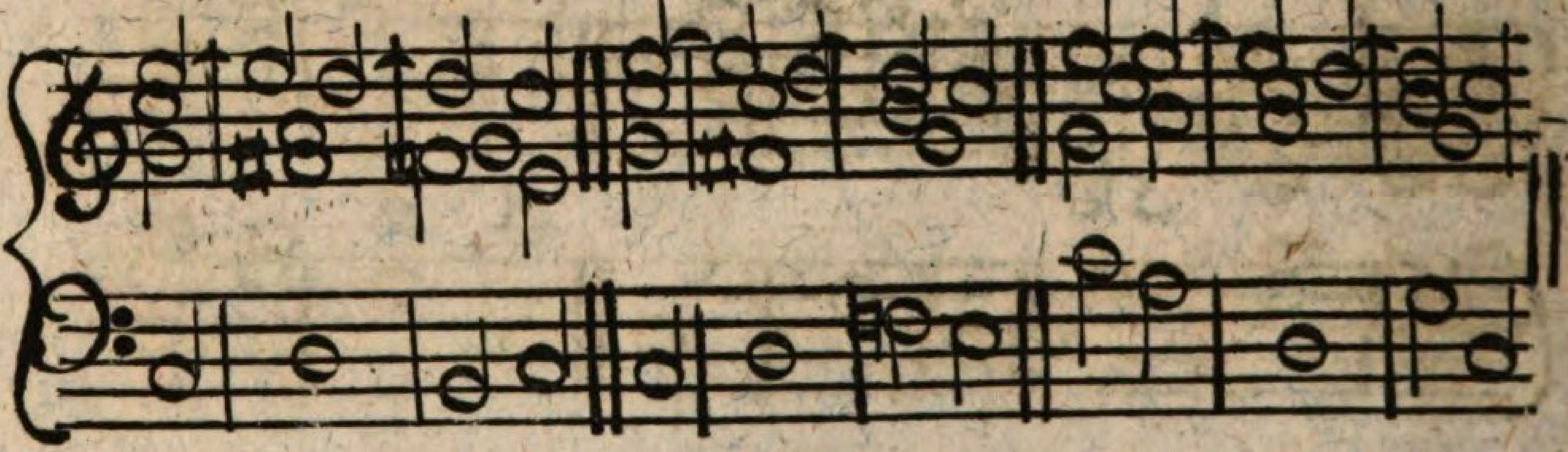
F.44.



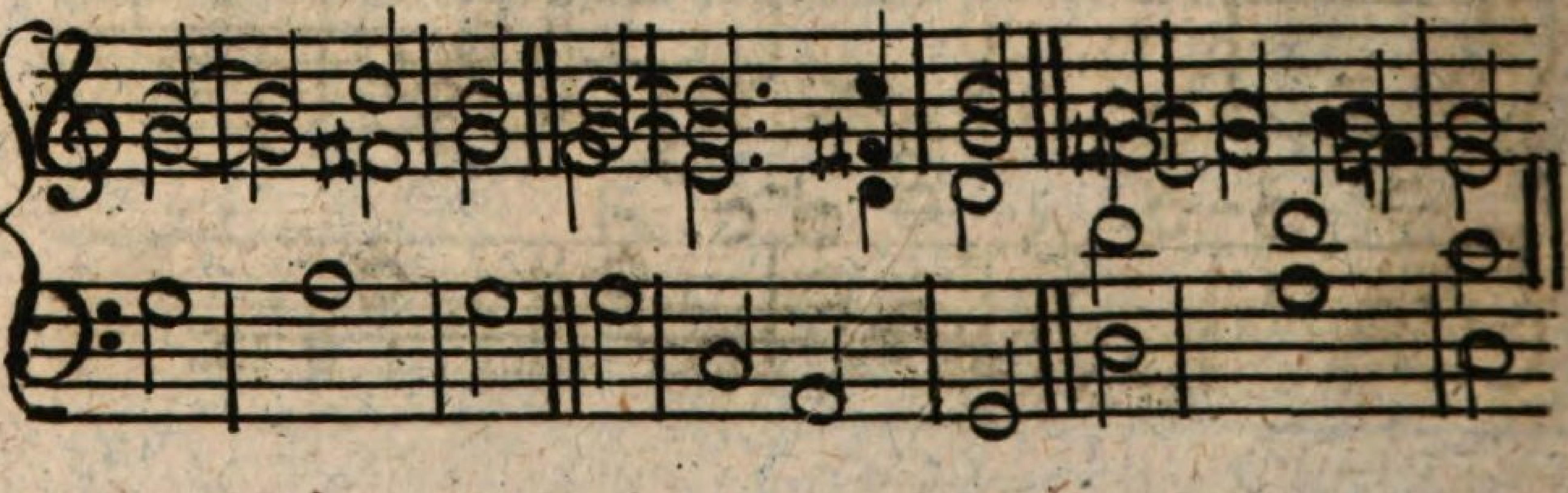
F 45



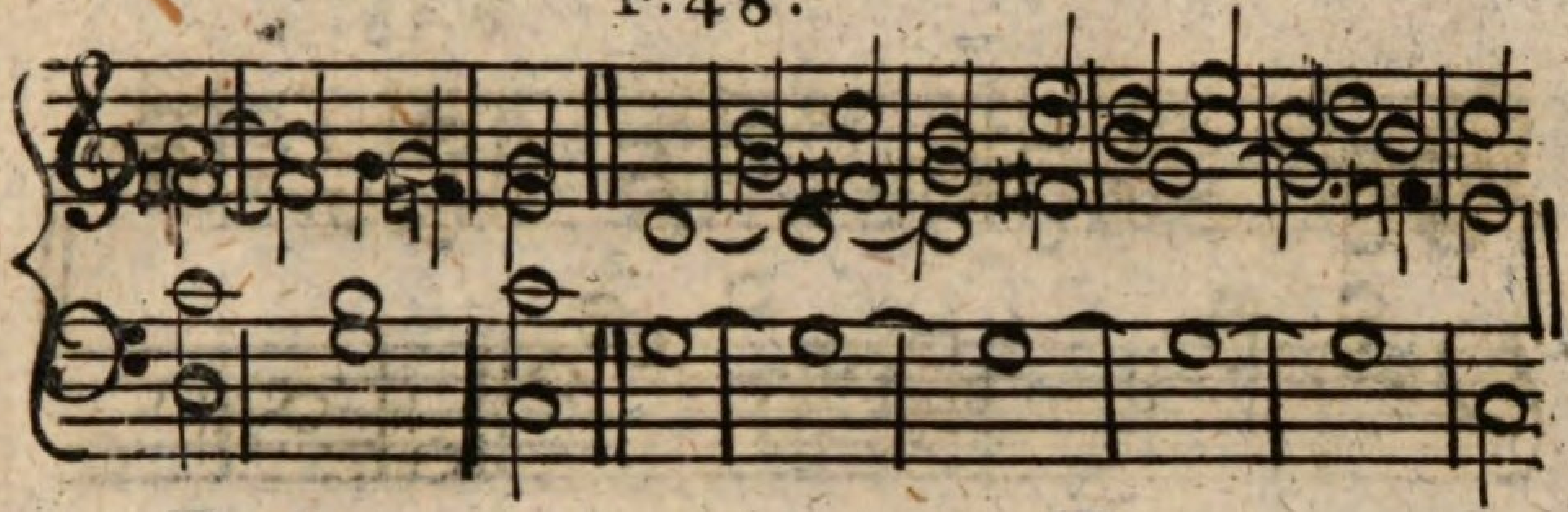
F. 46.



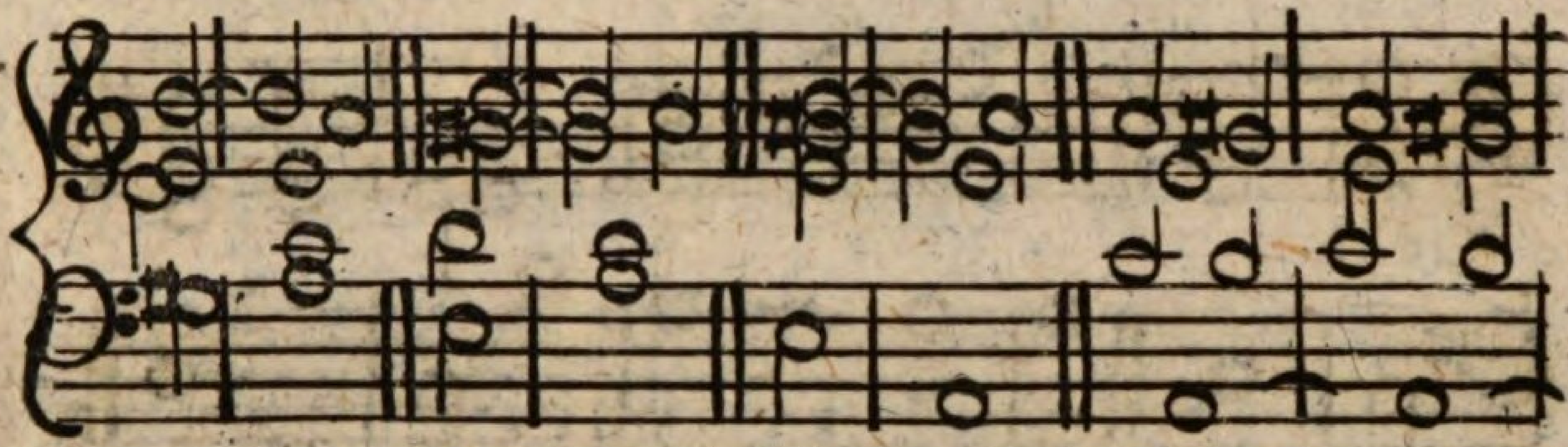
F. 47.



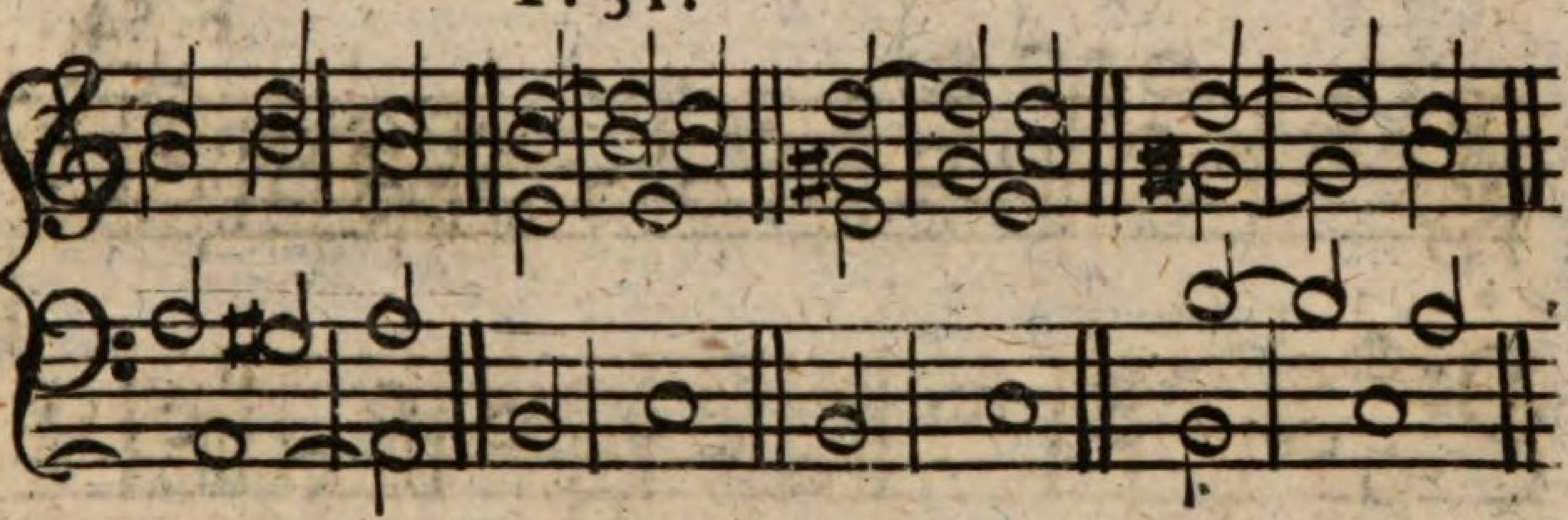
F. 48.



F. 49. F. 50.

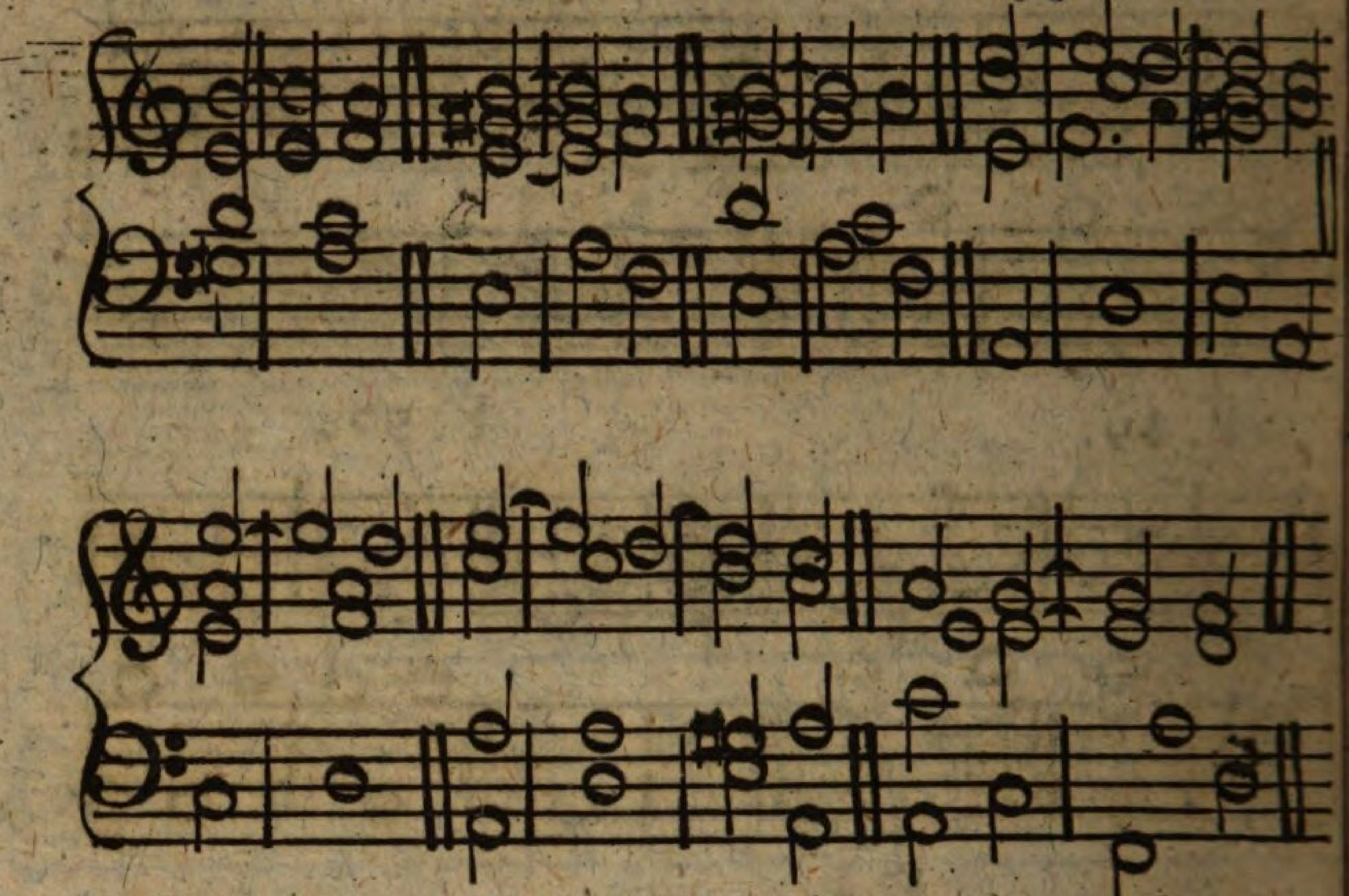


F. 51.

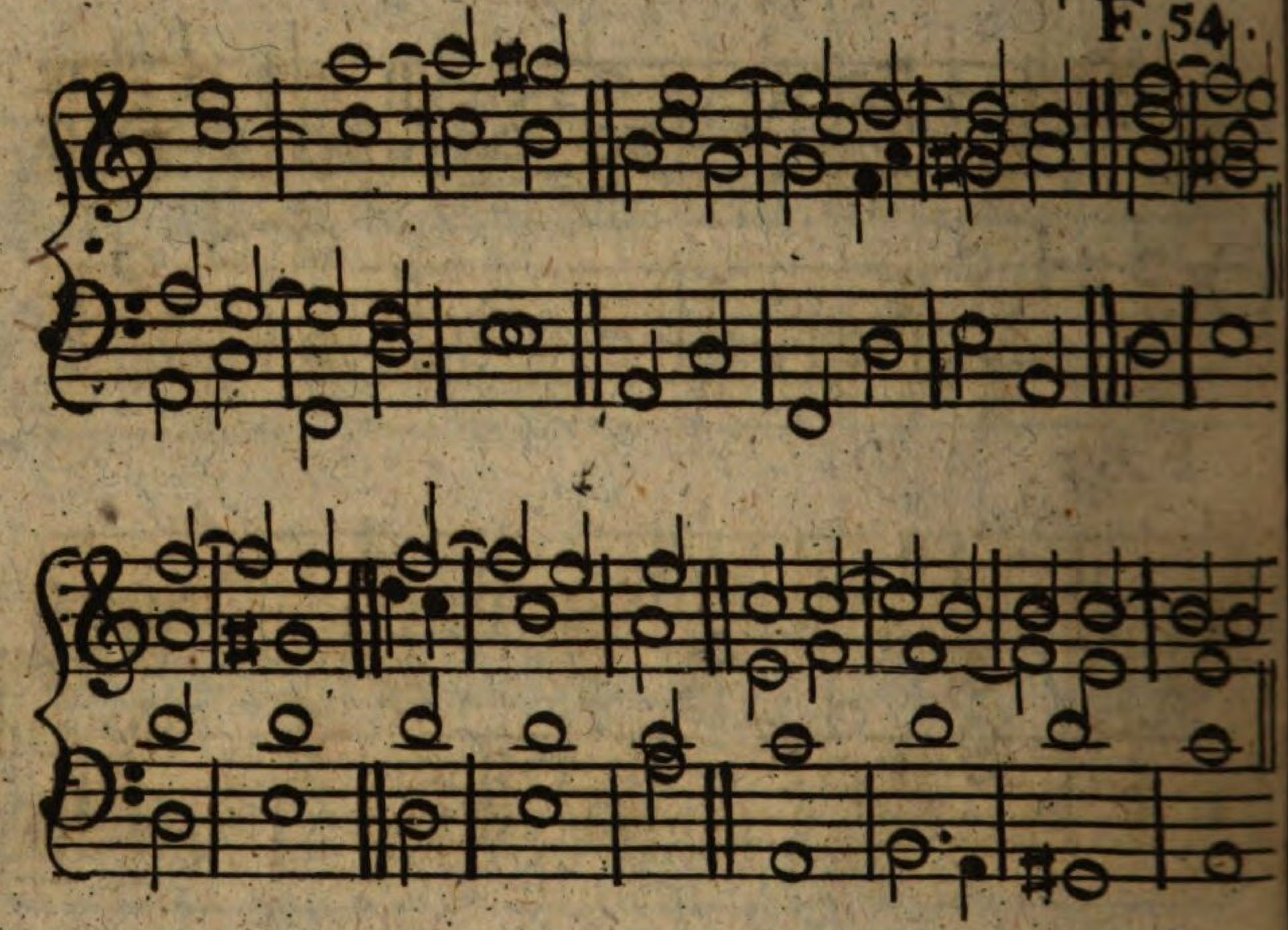


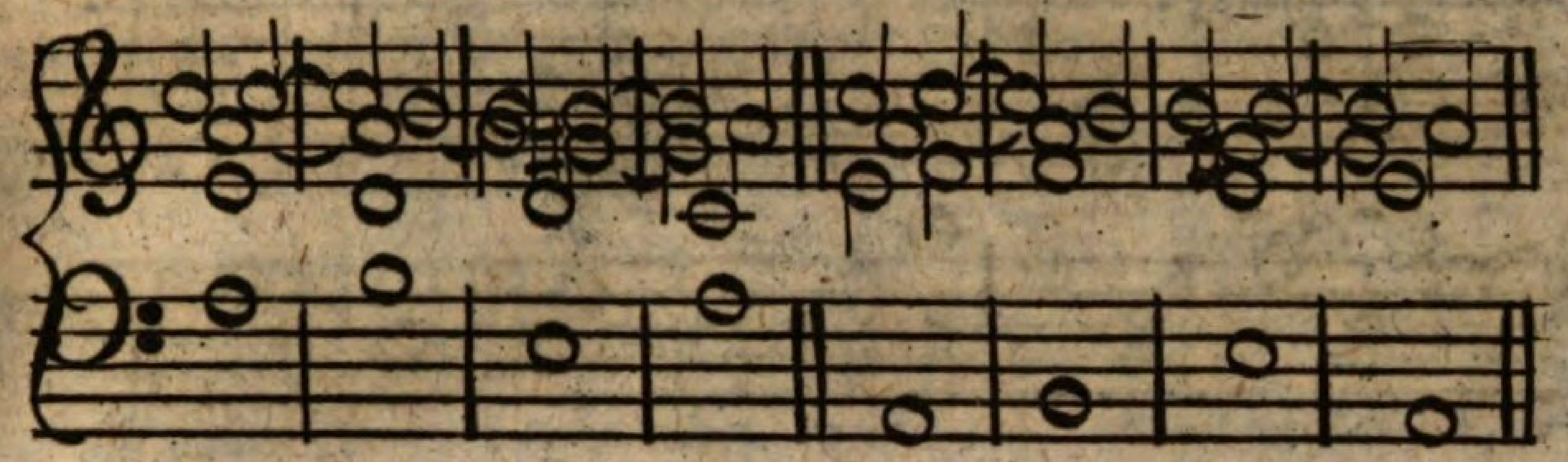
F. 52.

F.53.



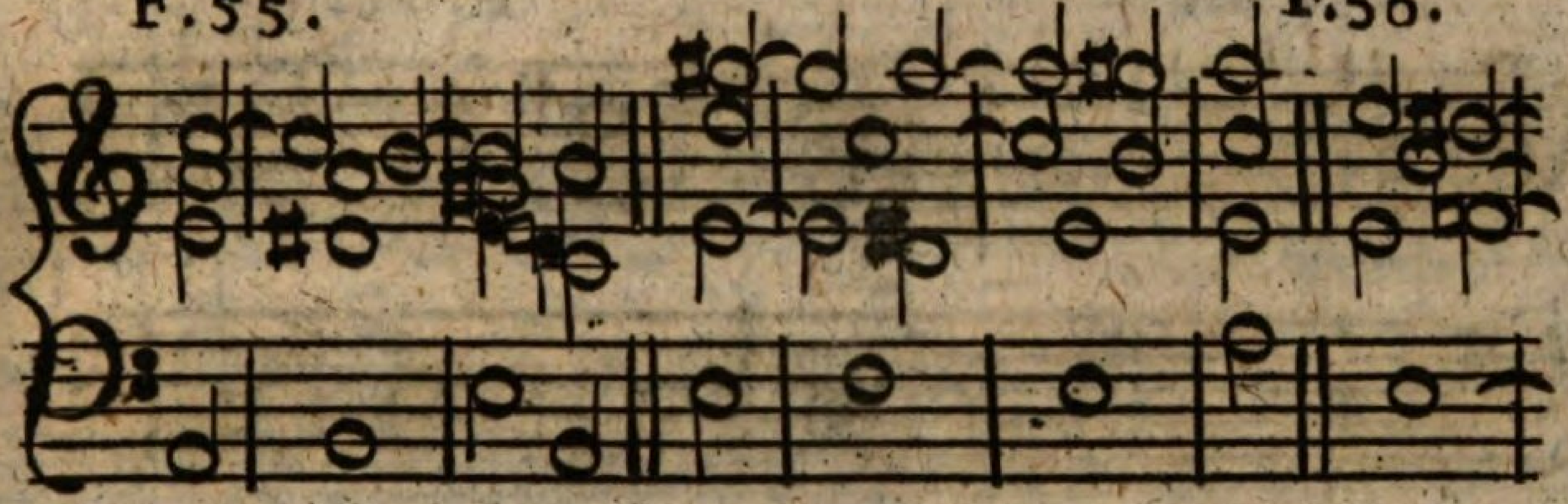
F.54.



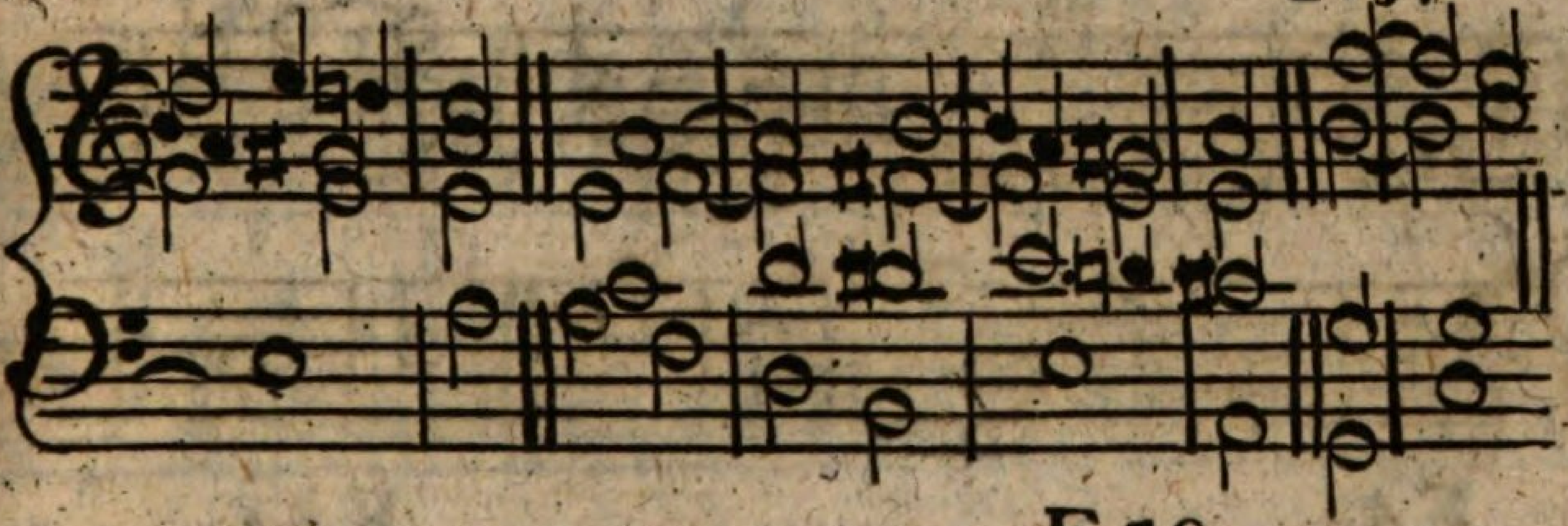


F.55.

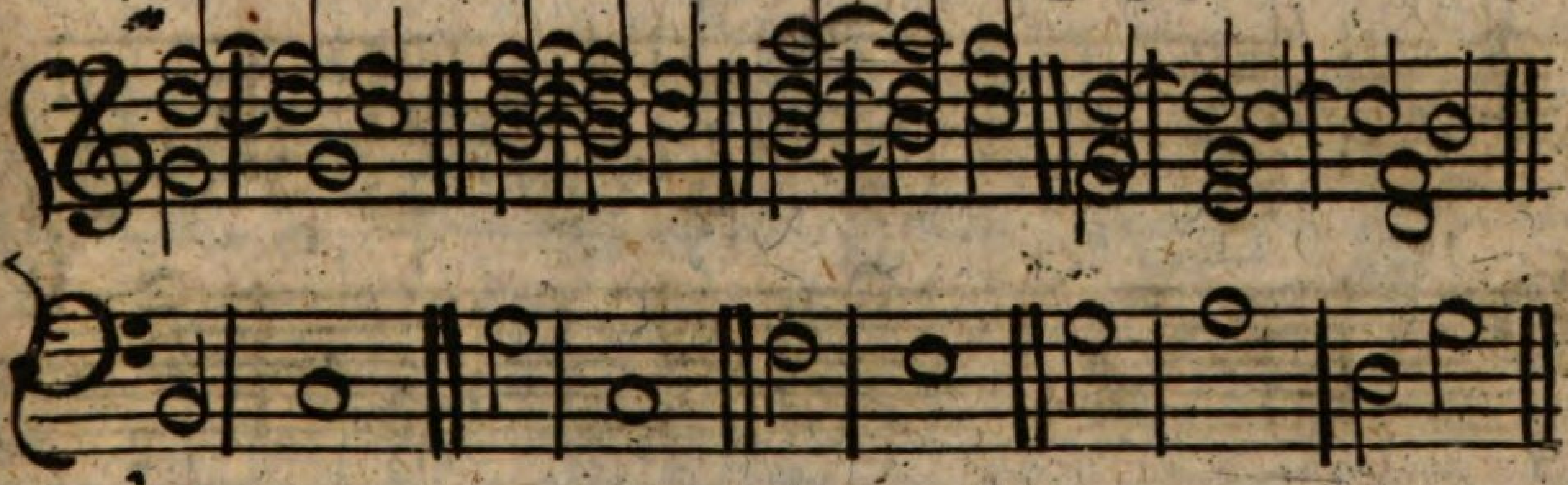
F.56.



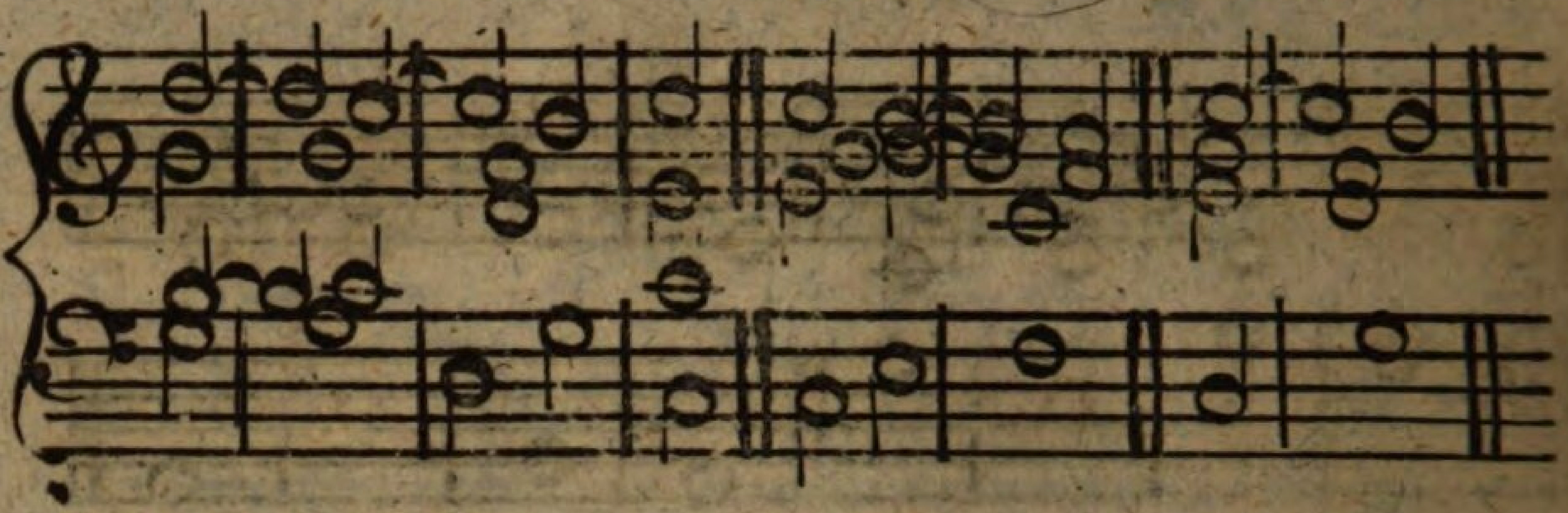
F.57.



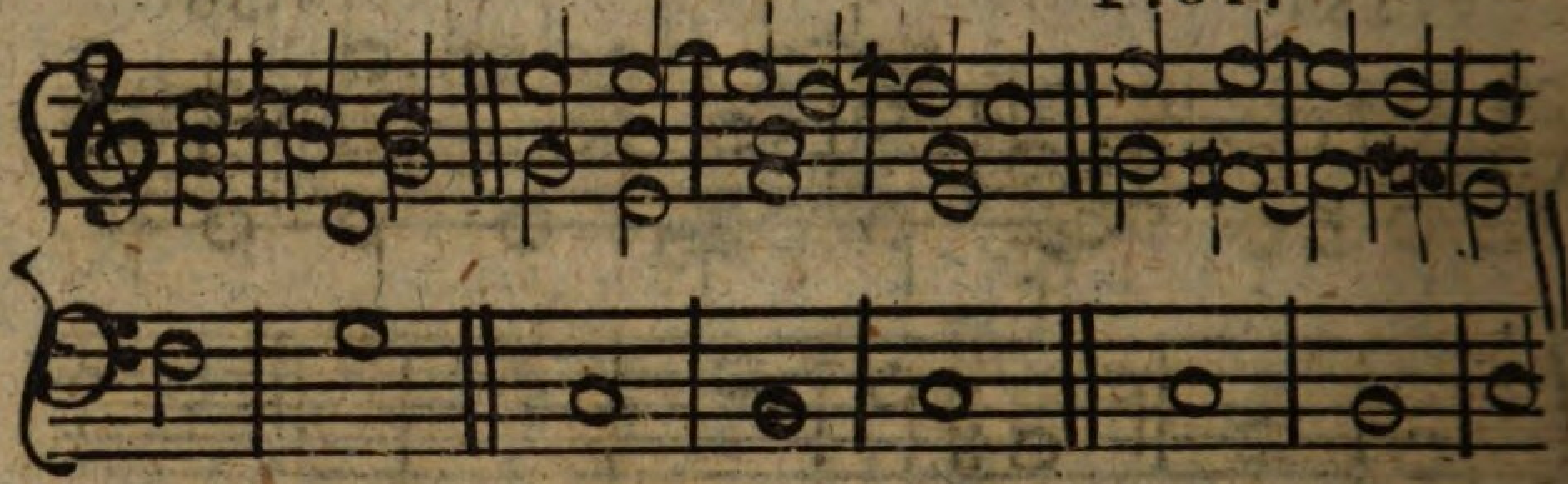
F.58.



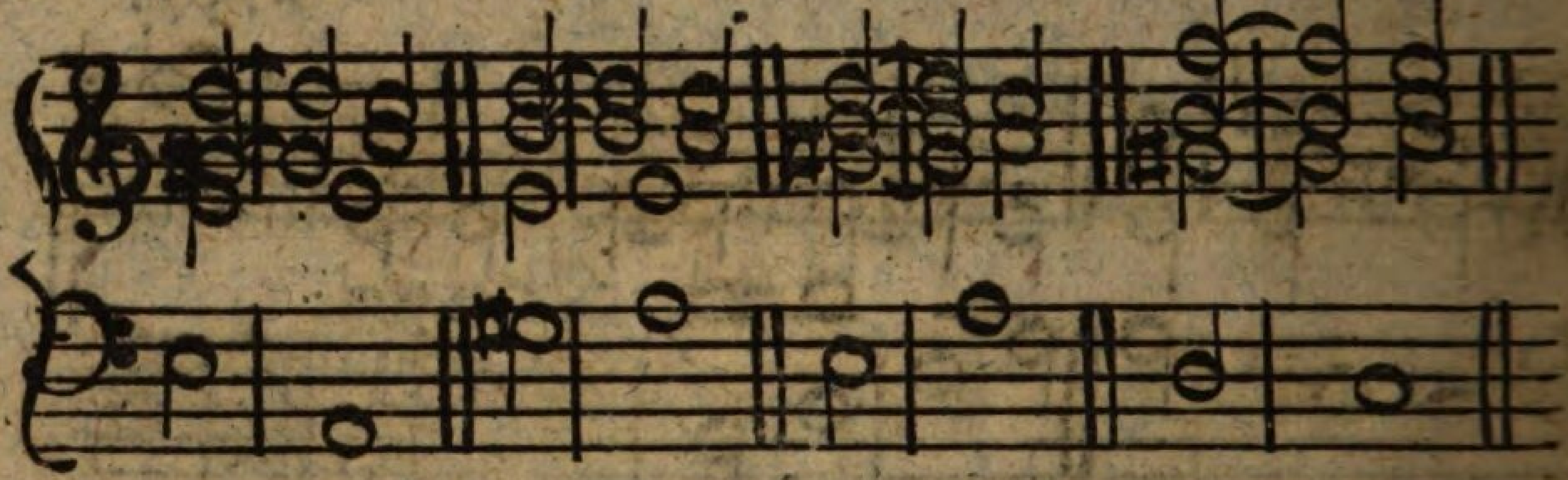
F. 59. F. 60.



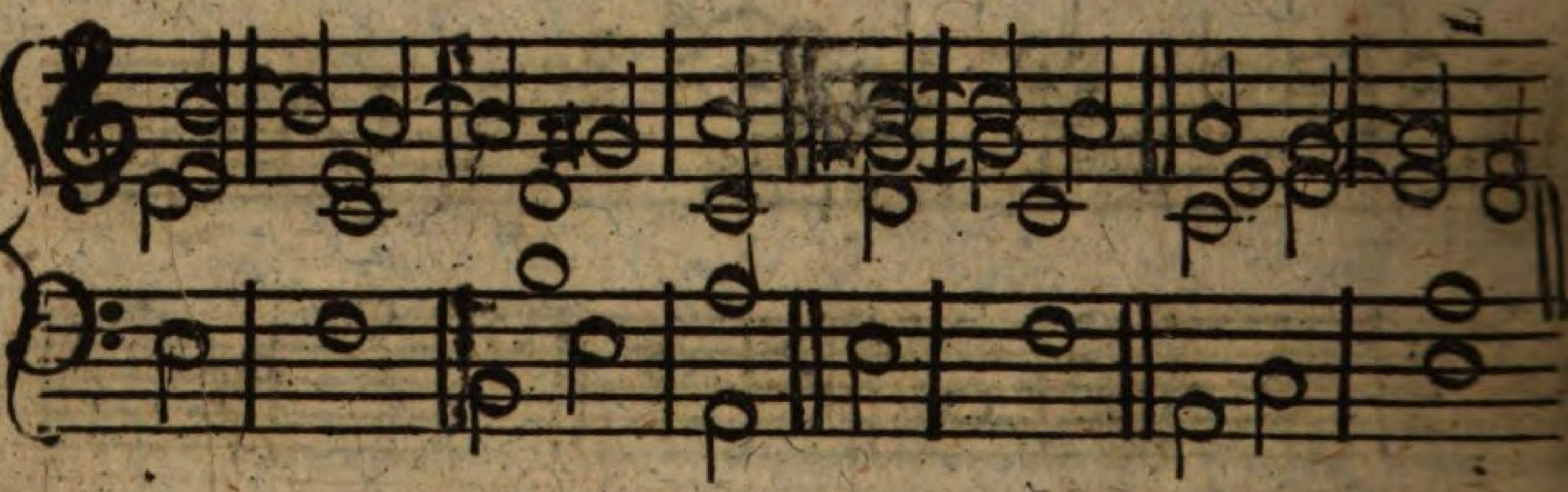
F. 61.



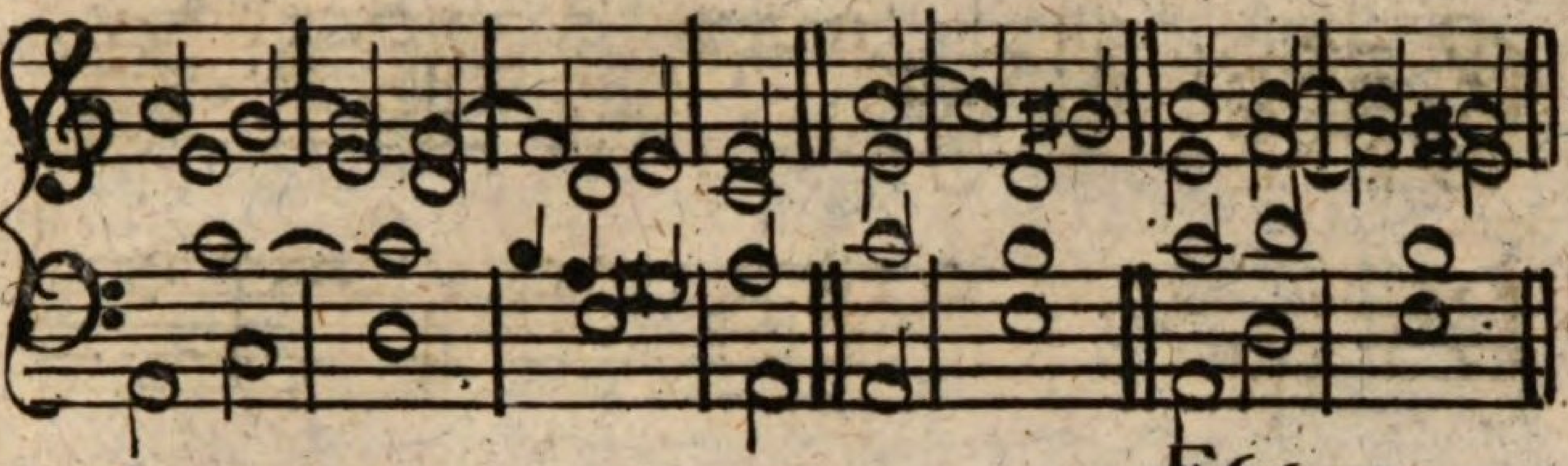
F. 62.



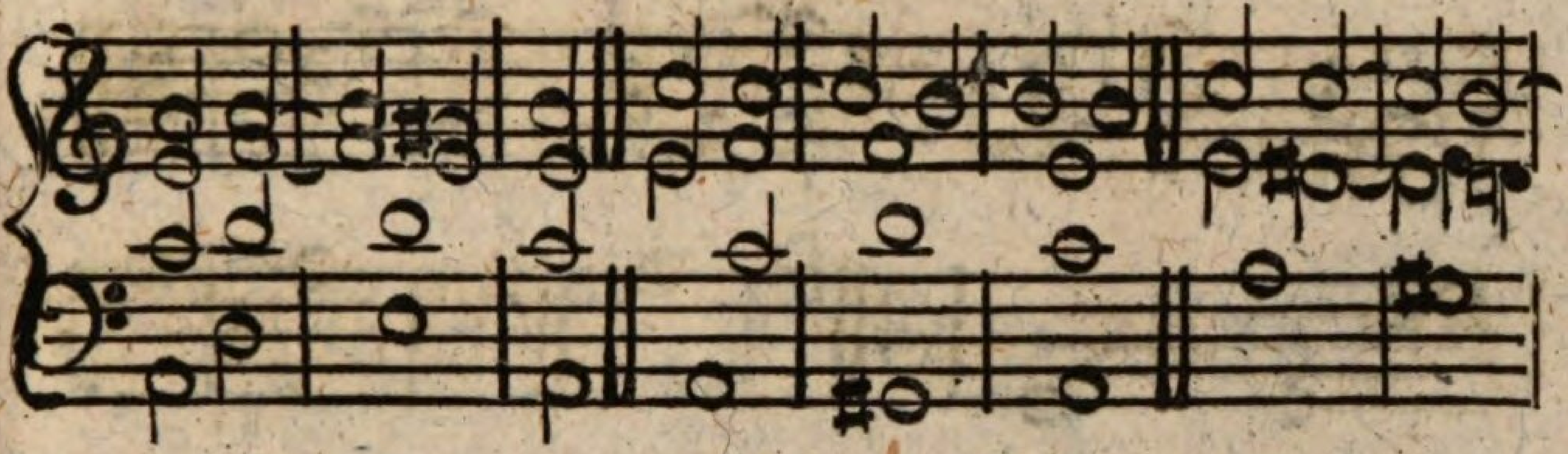
F. 63. F. 64.



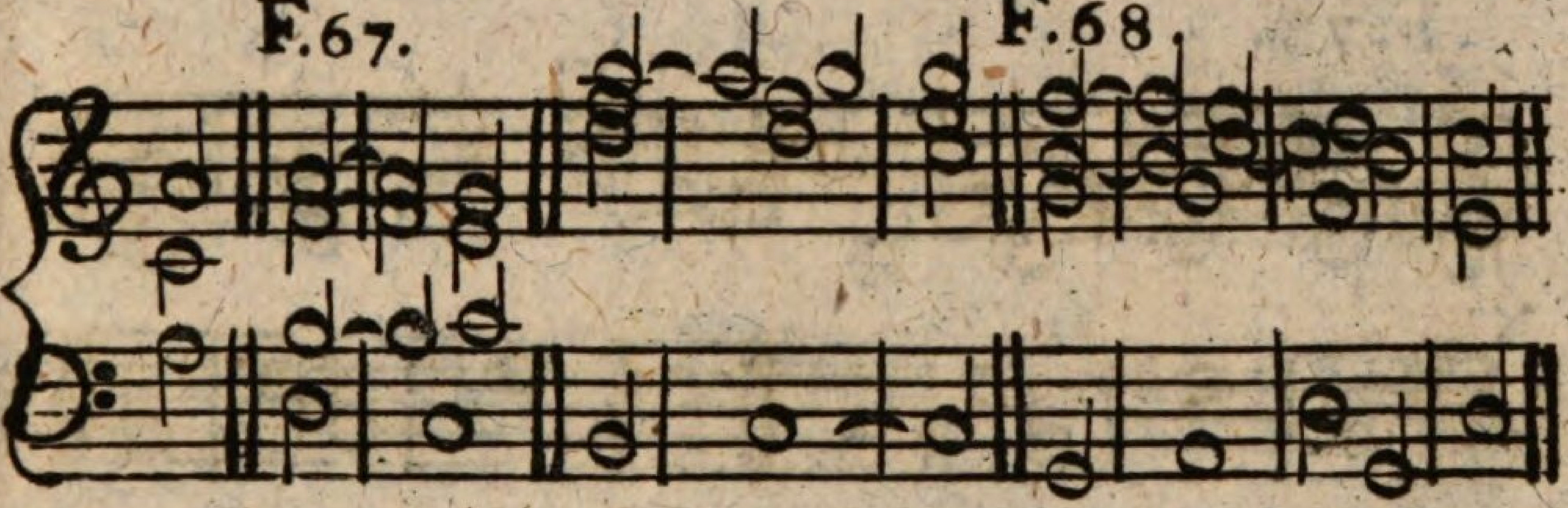
F. 65.



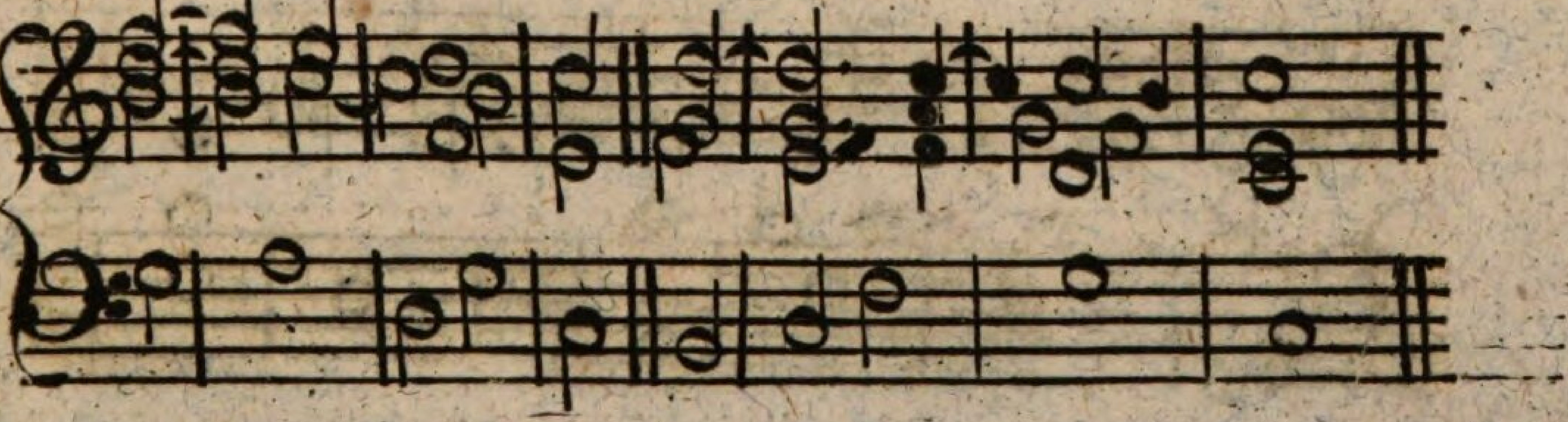
F. 66.



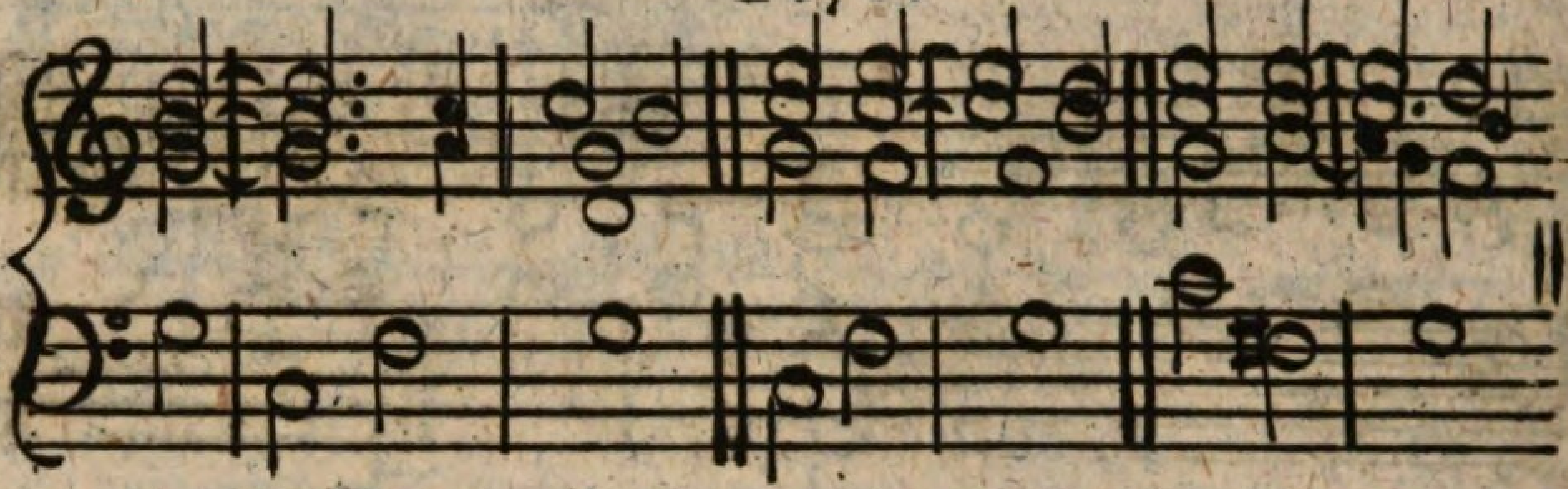
F. 67. F. 68.



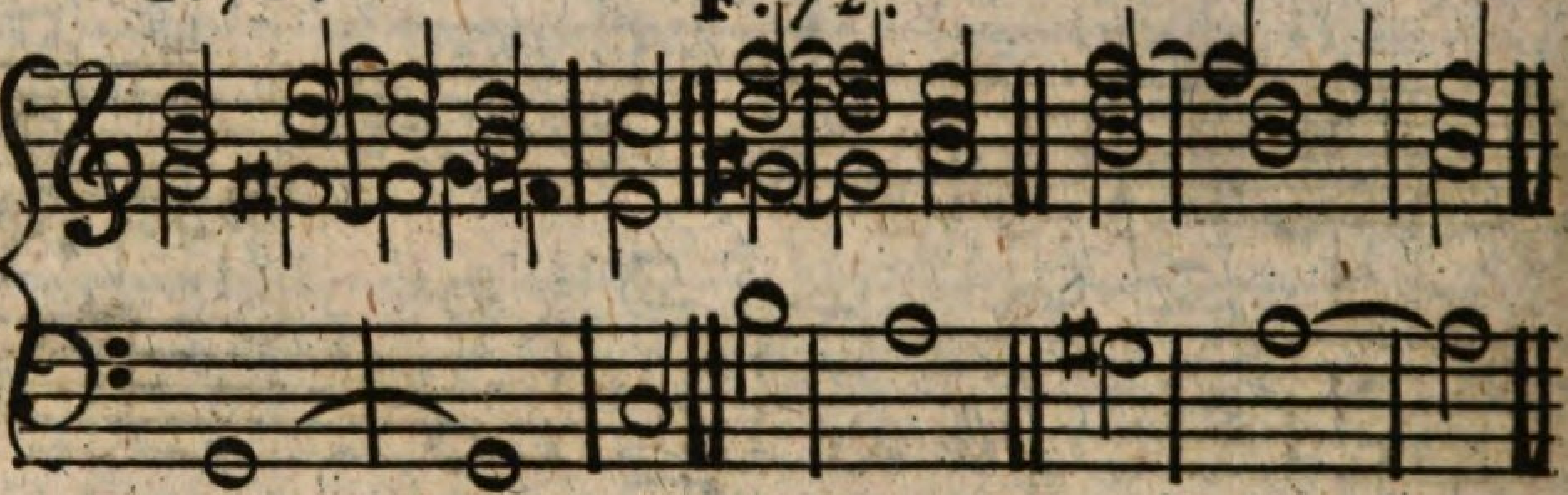
F. 69.



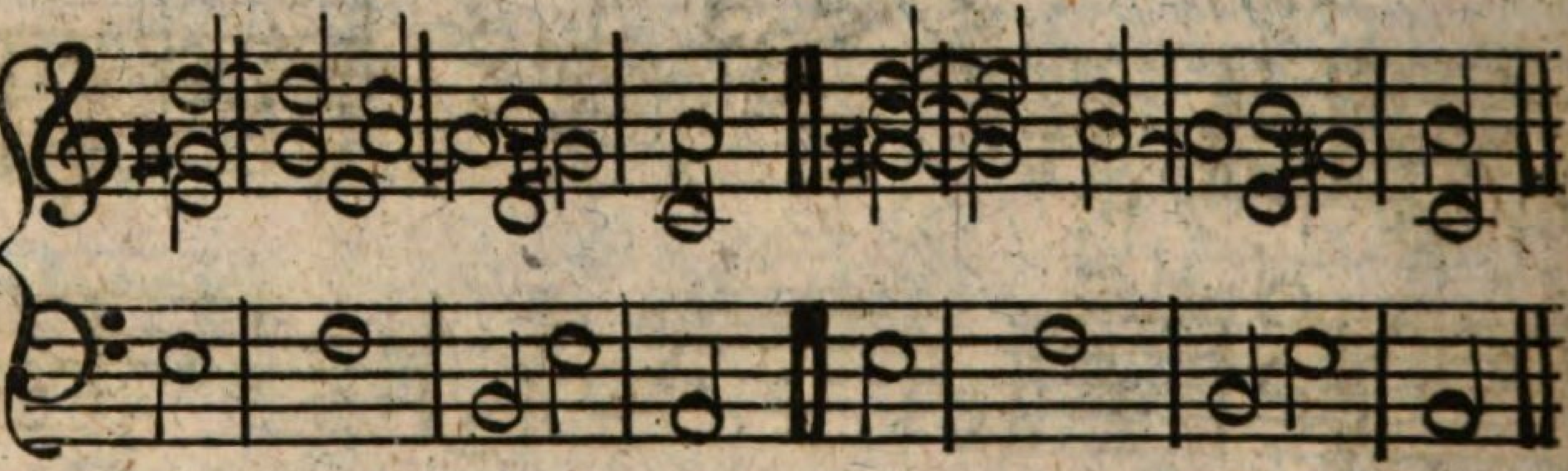
F. 70.



F. 71. F. 72.

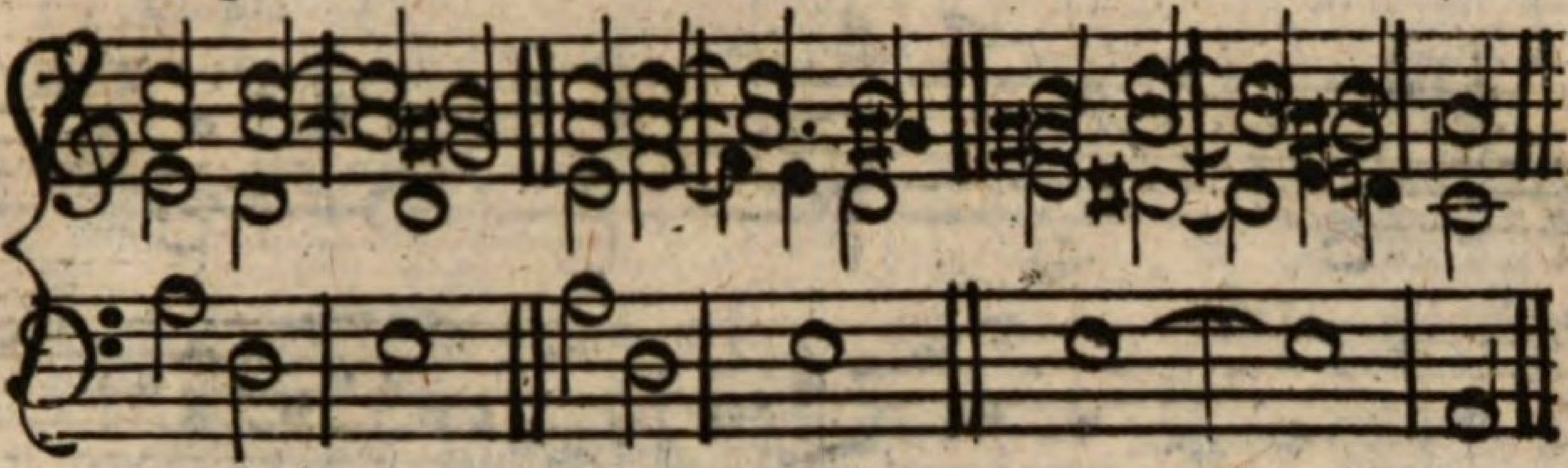


F. 73.

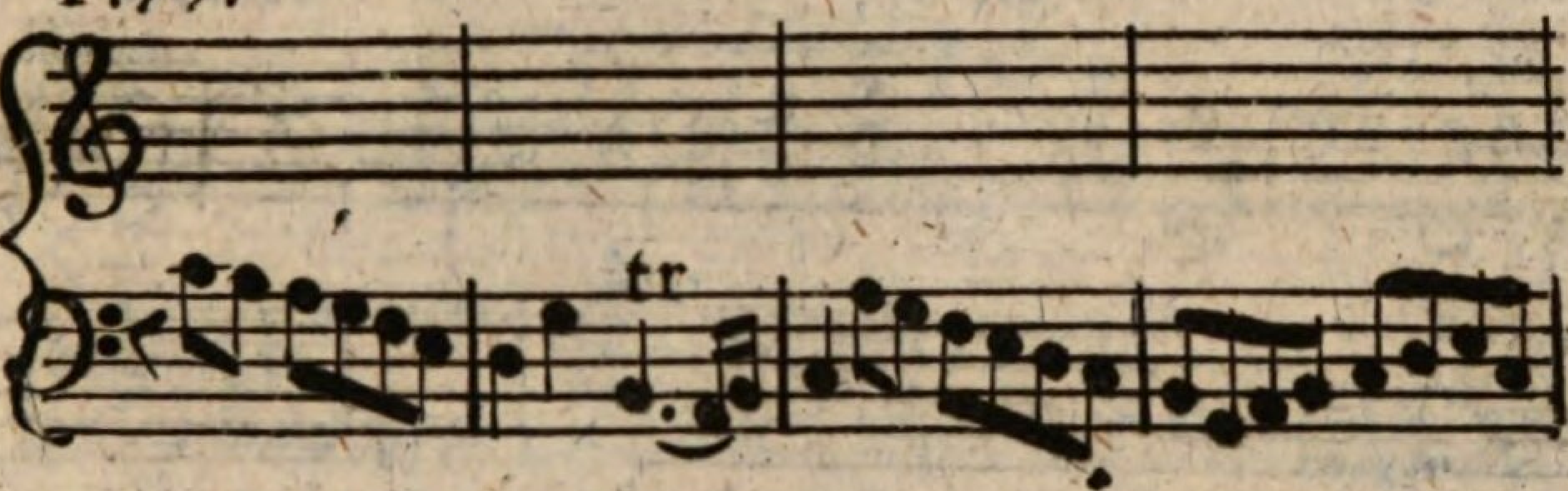


F. 74.

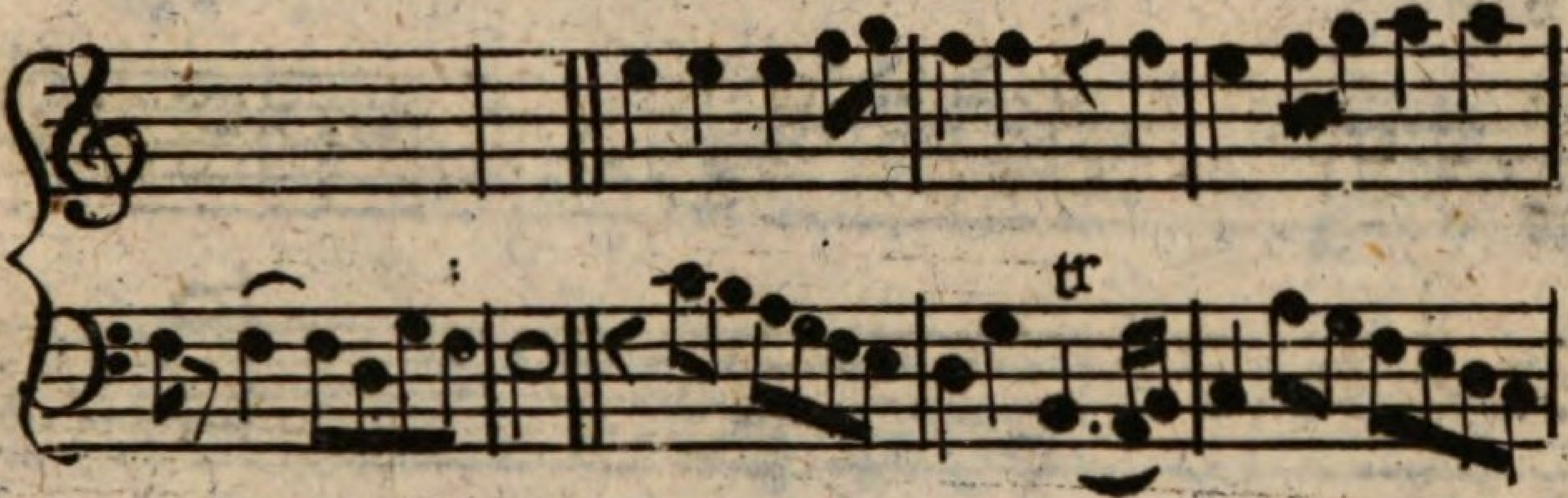
F.75. F.76.



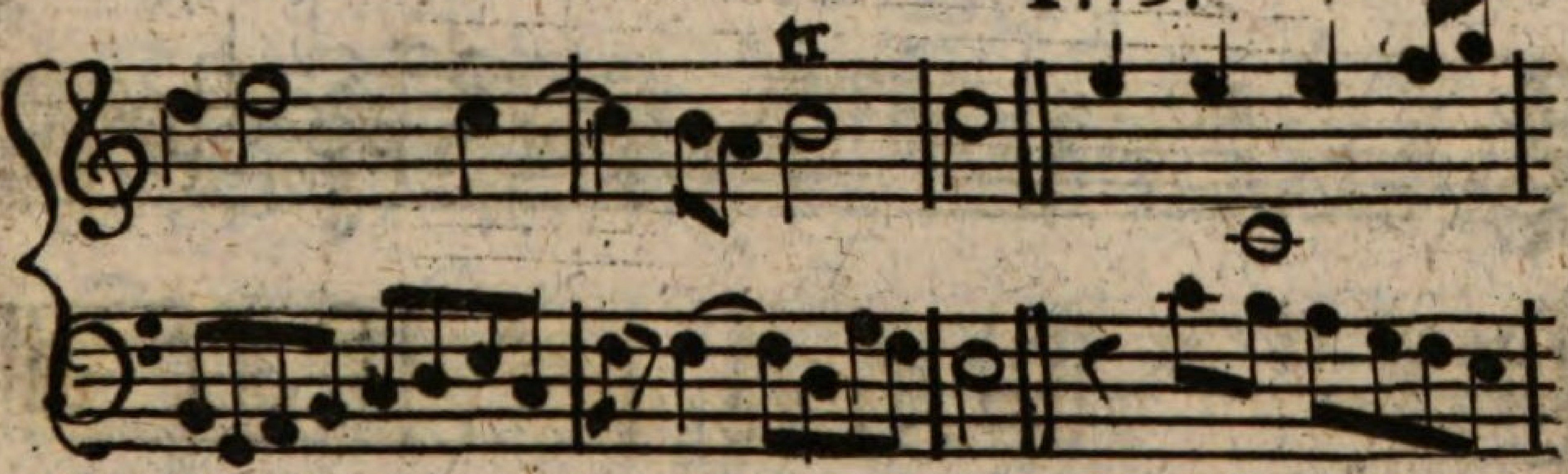
F.77.

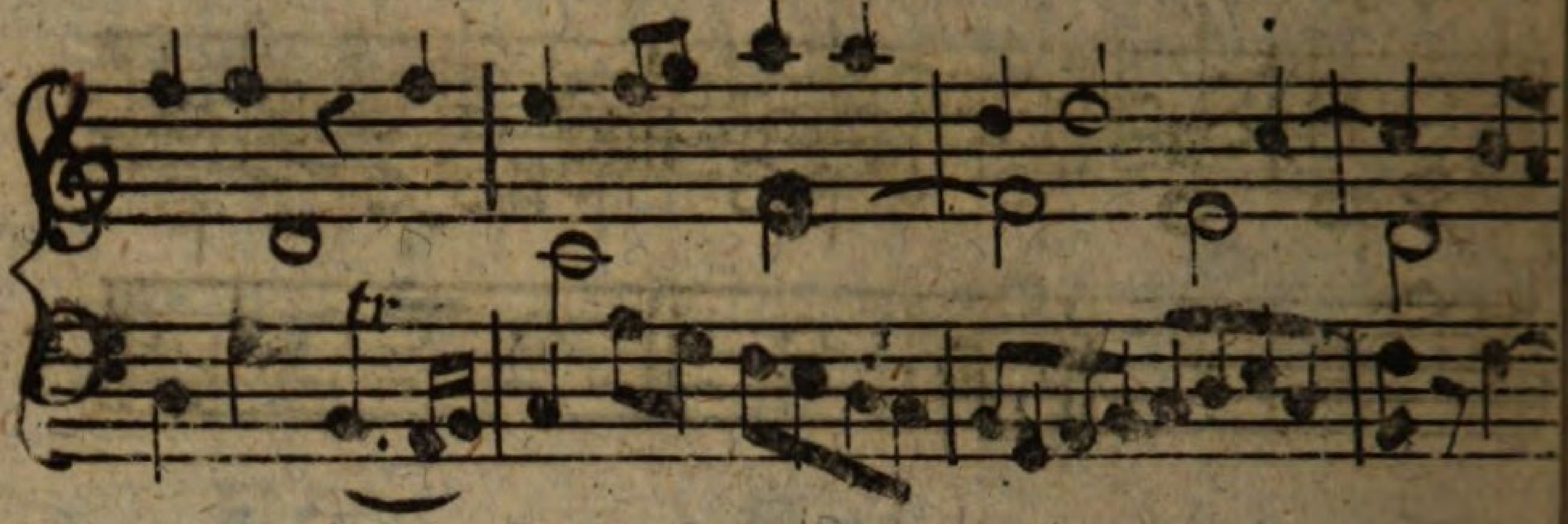


F.78.

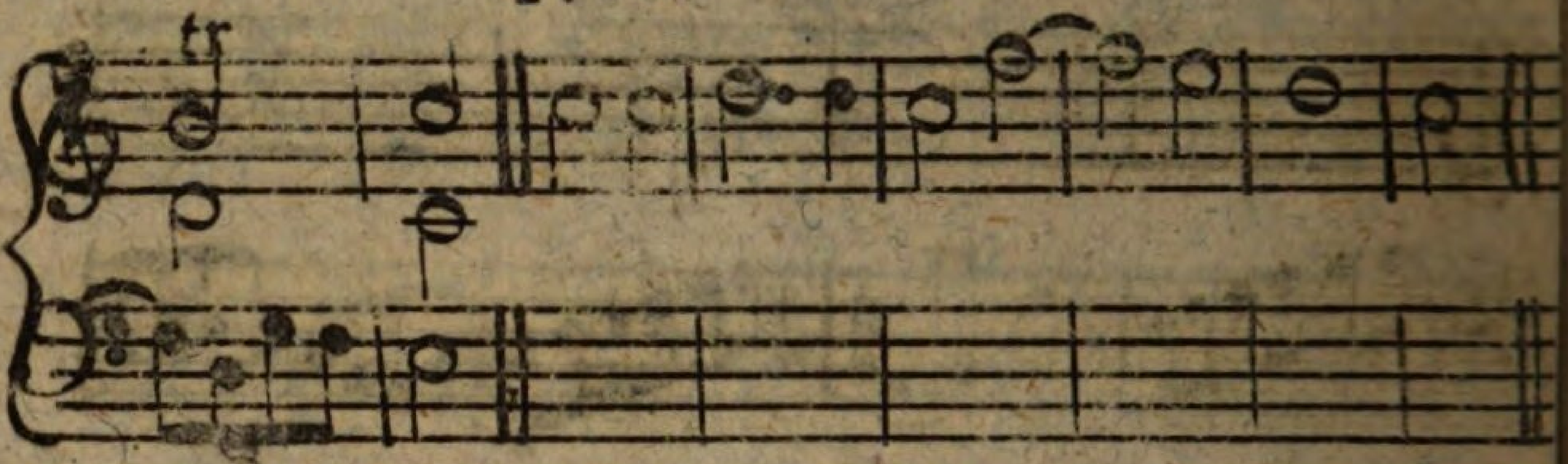


F.79.

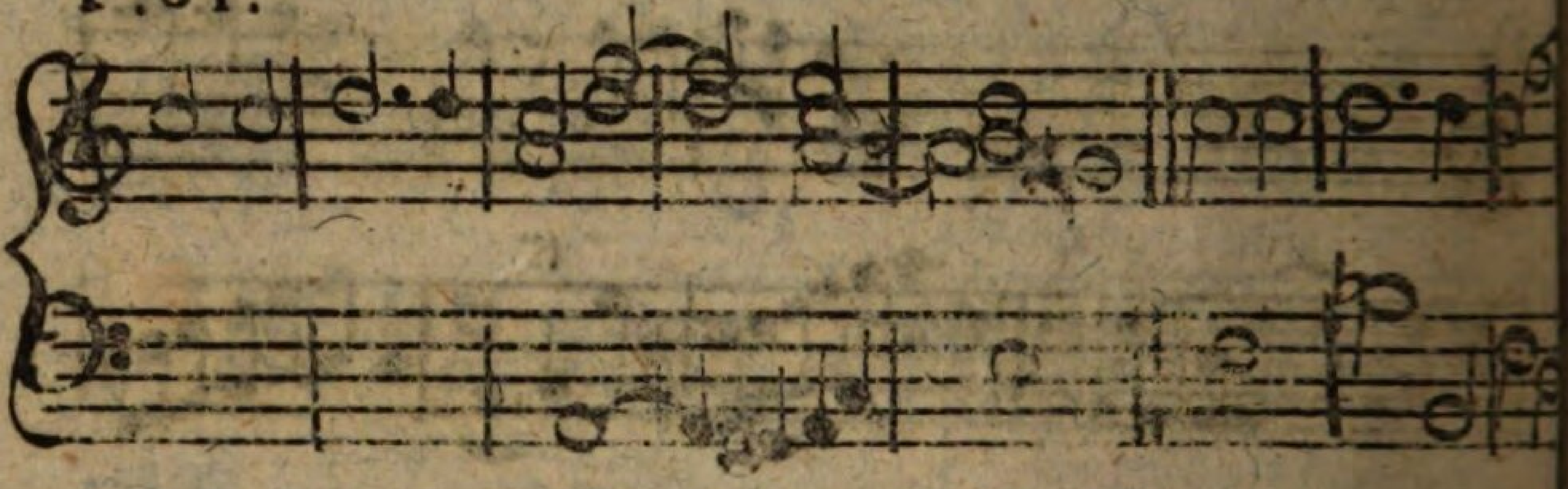




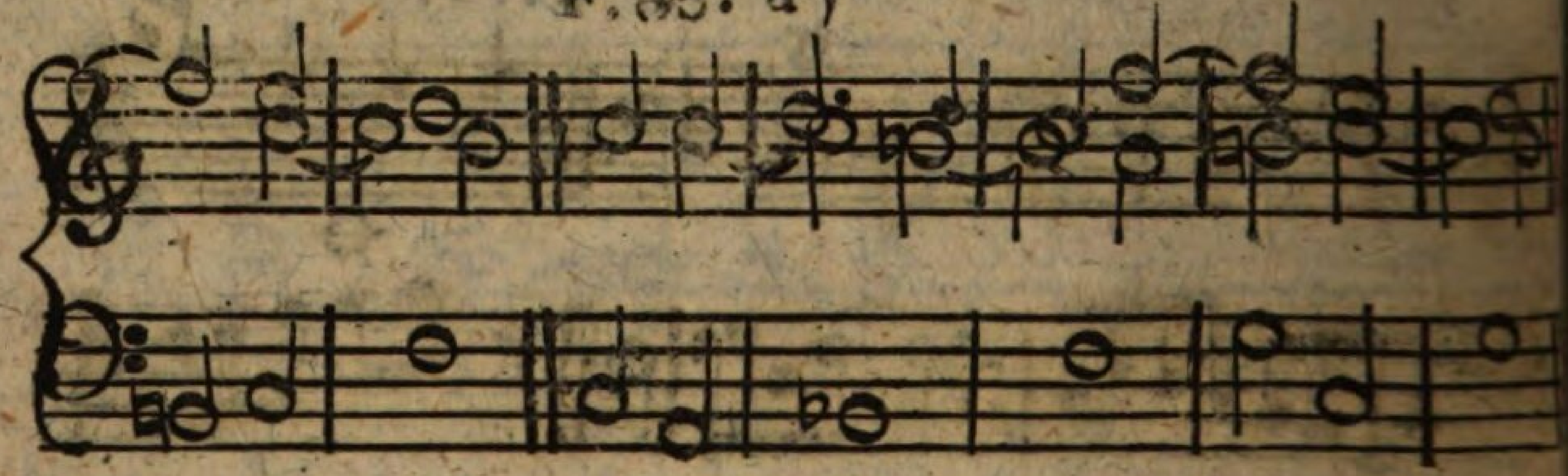
F. 80.



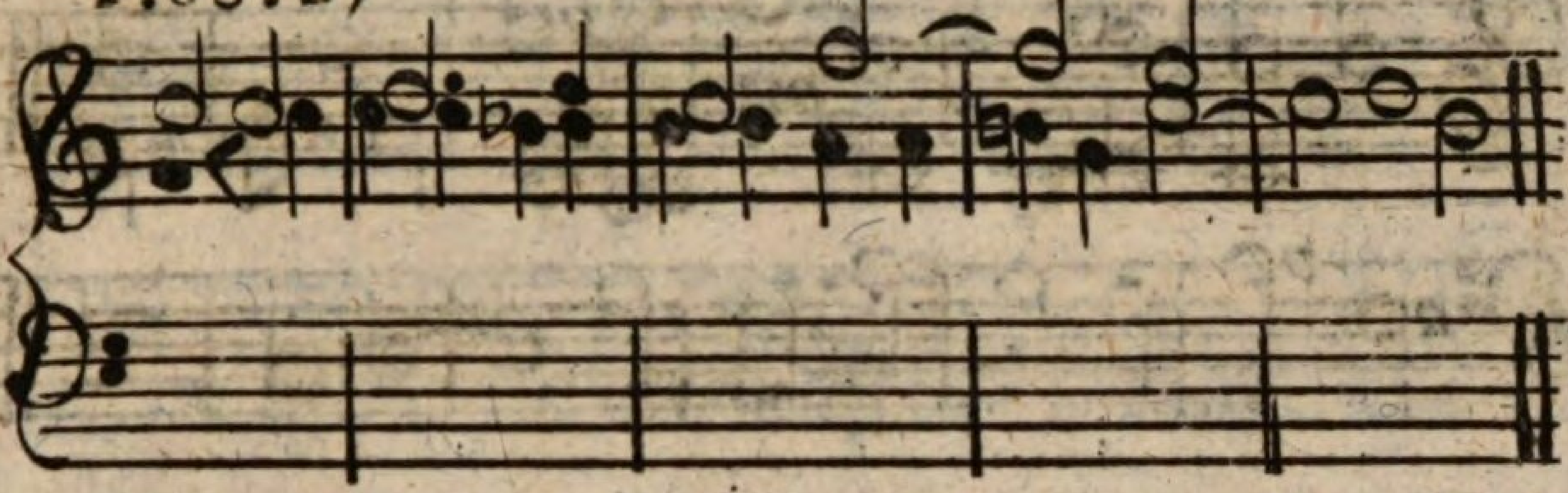
F. 81.   F. 82.



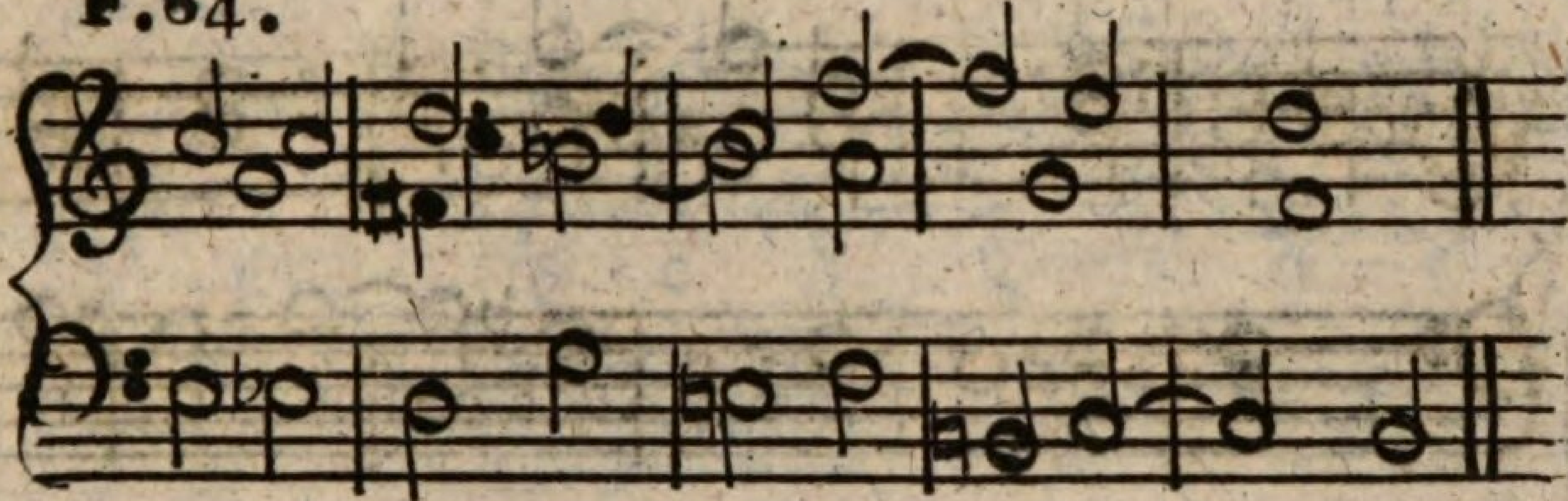
F. 83. a)



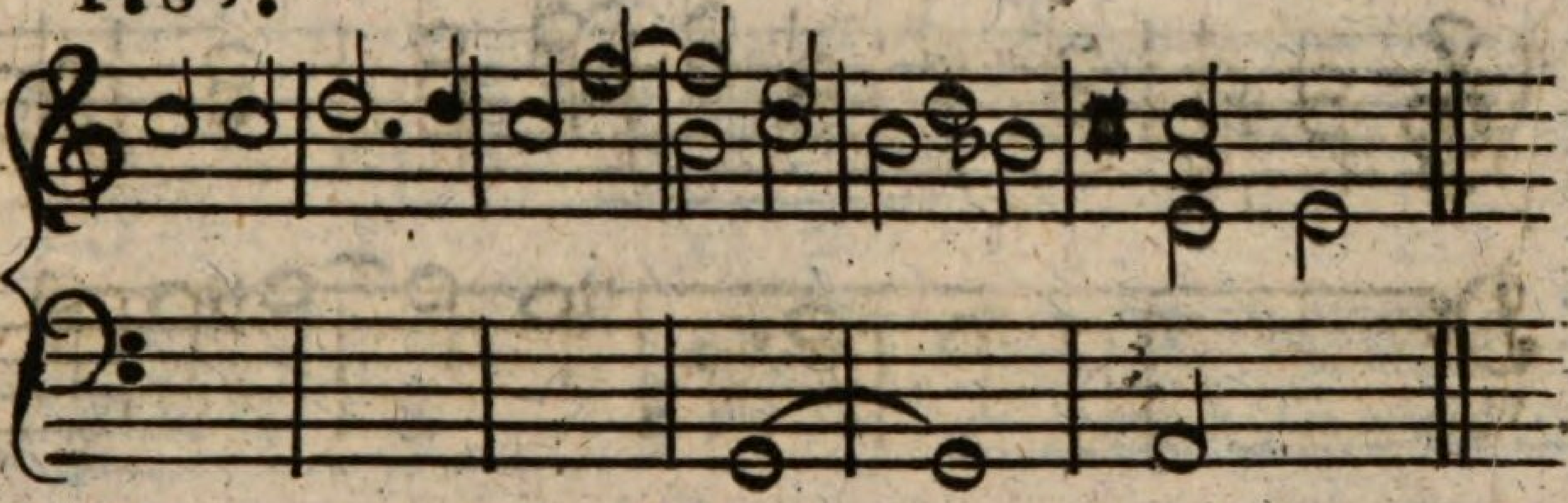
F.83.b)



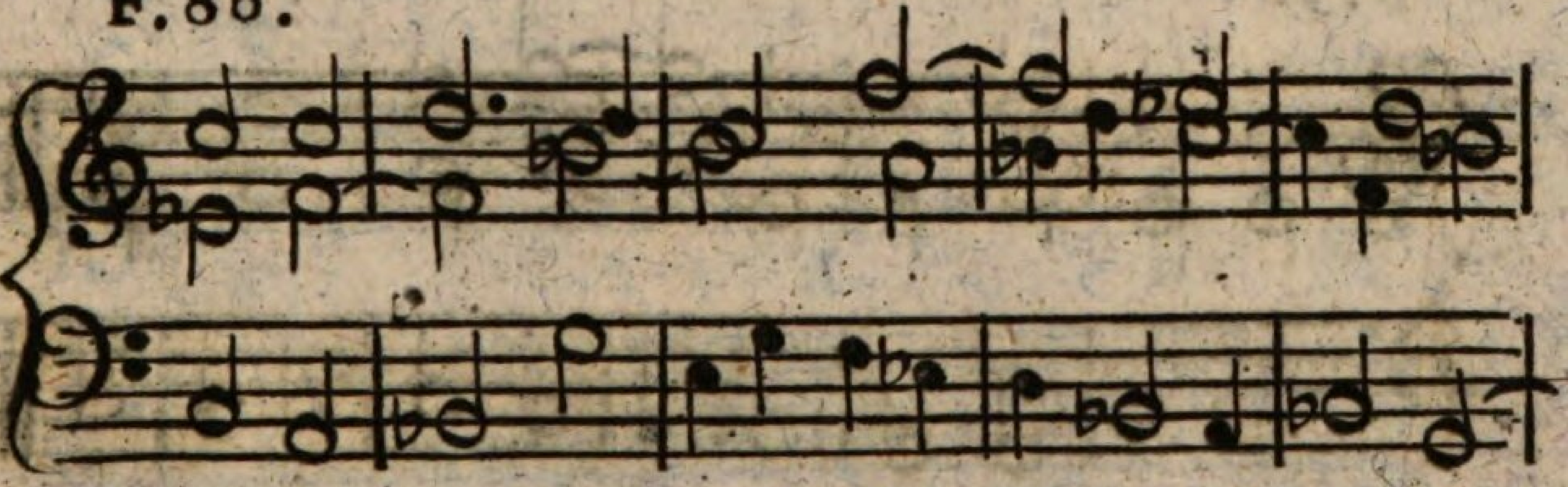
F.84.



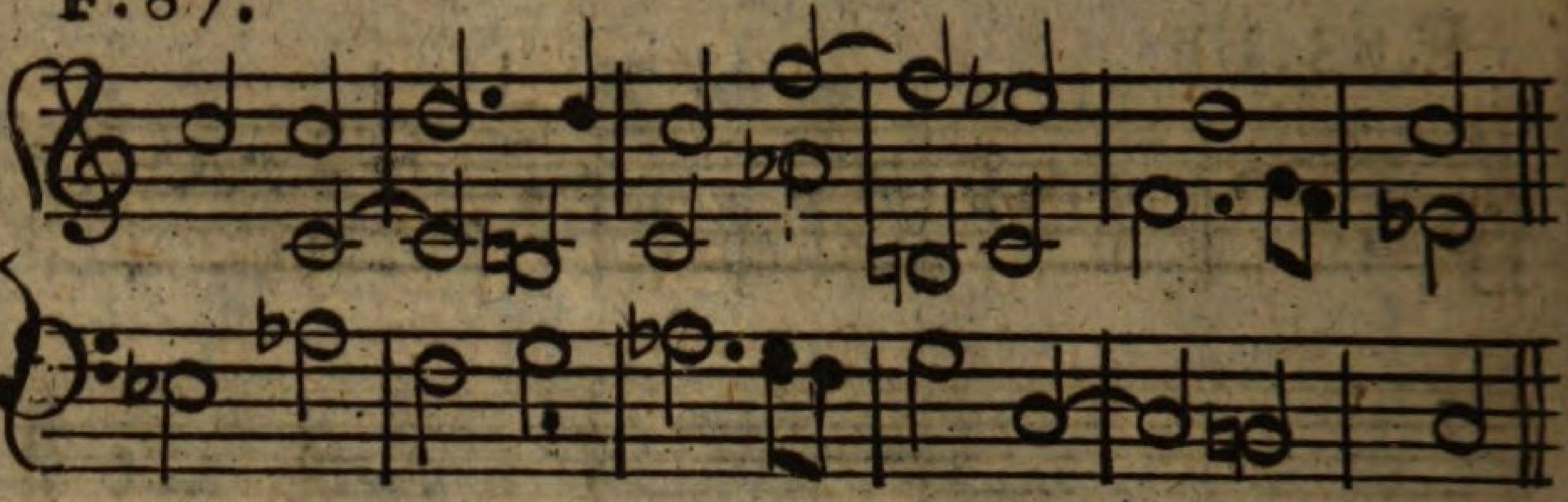
F.85.



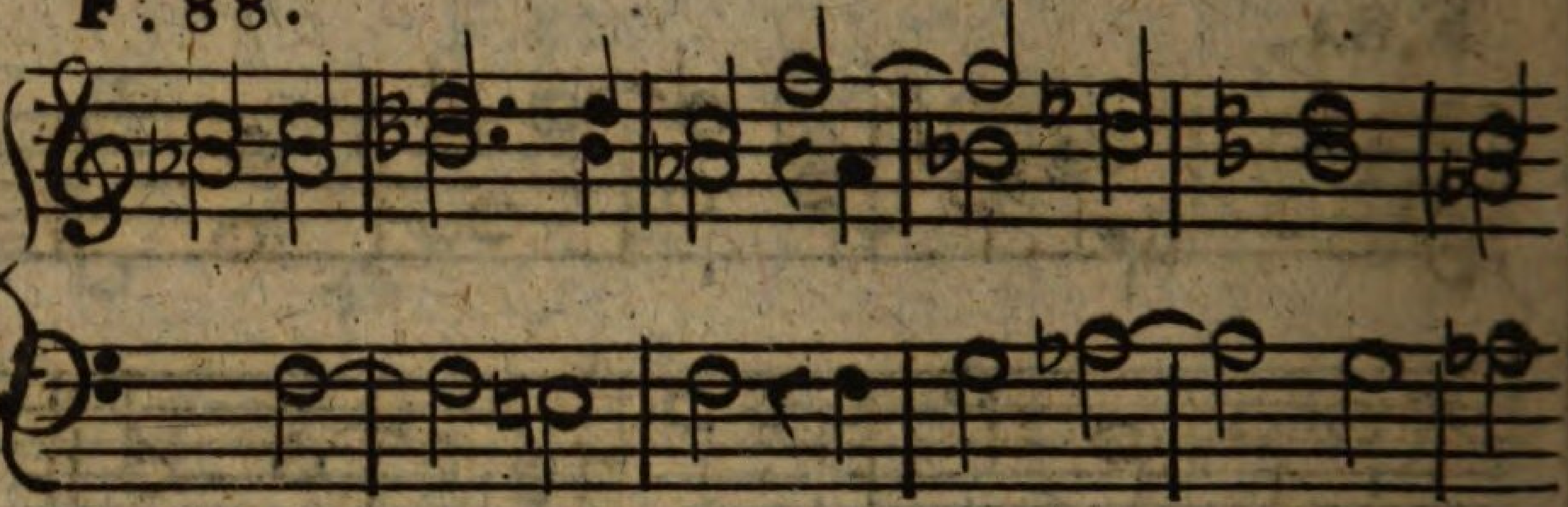
F.86.



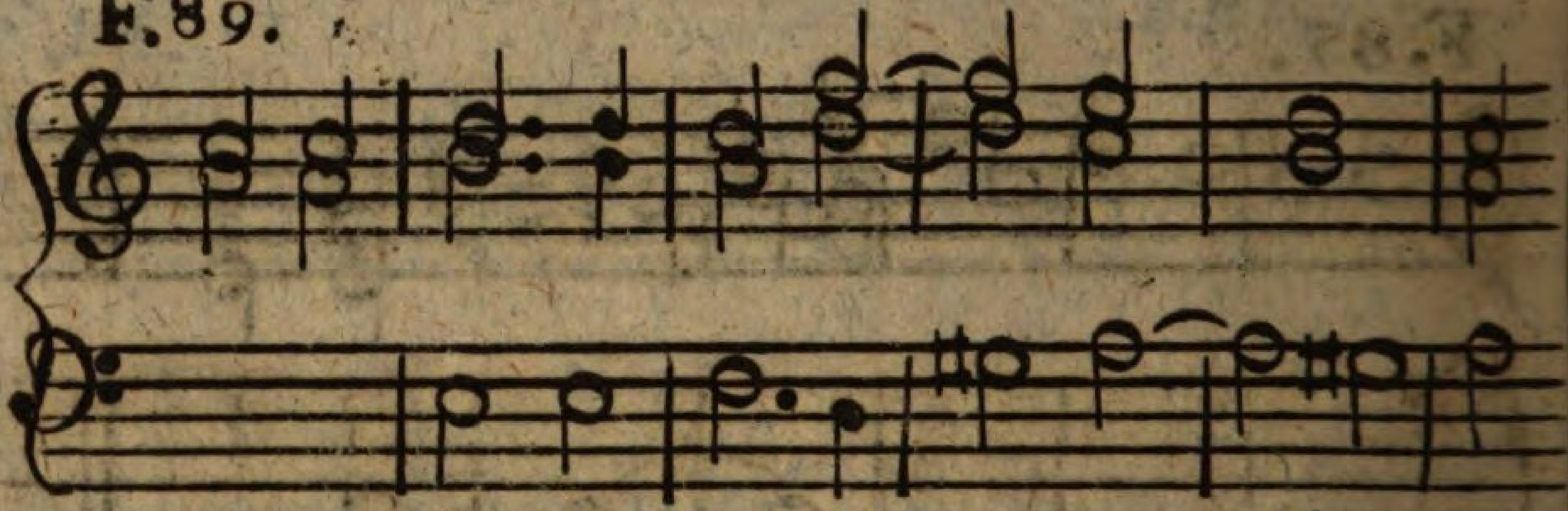
F. 87.



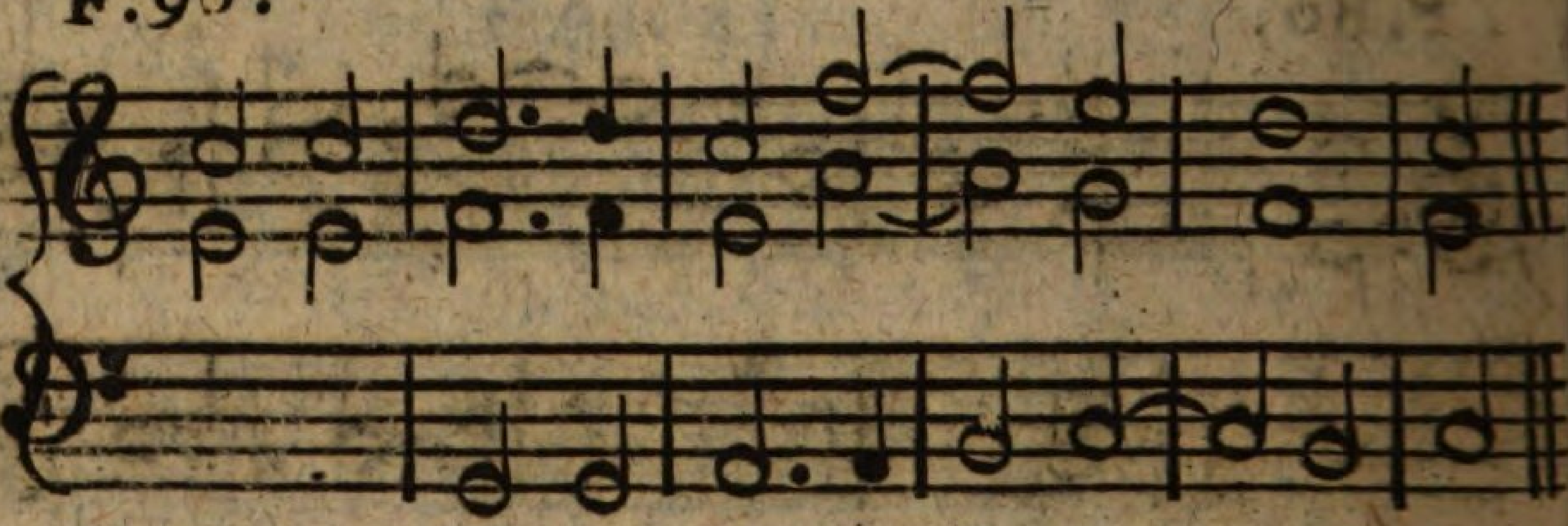
F. 88.



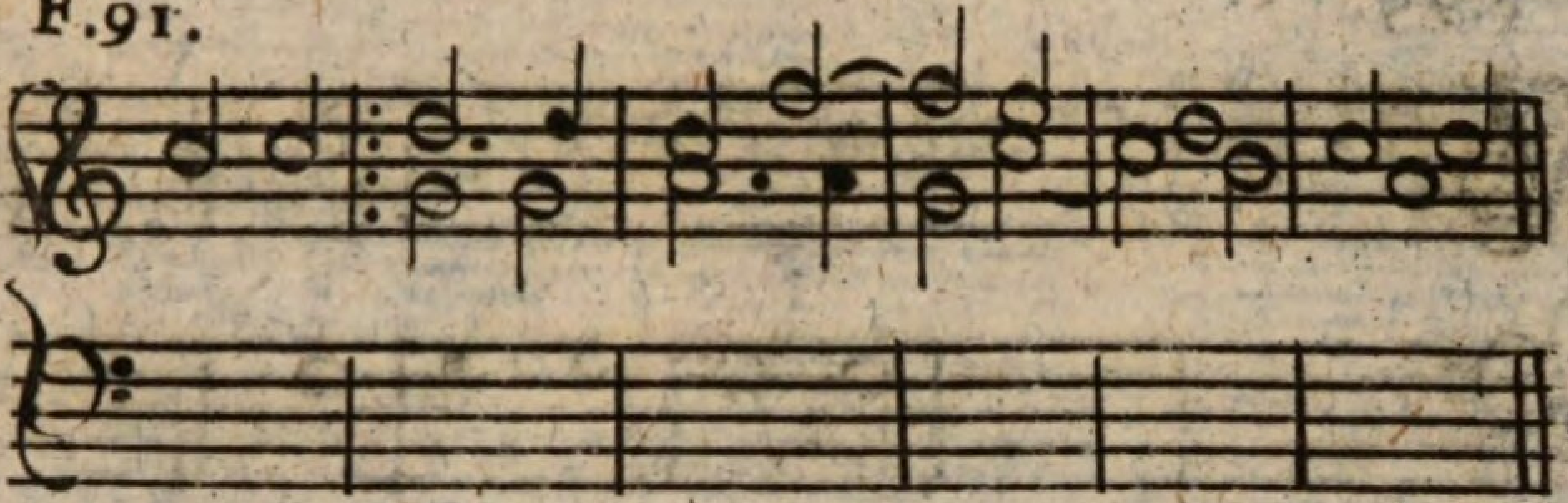
F. 89.



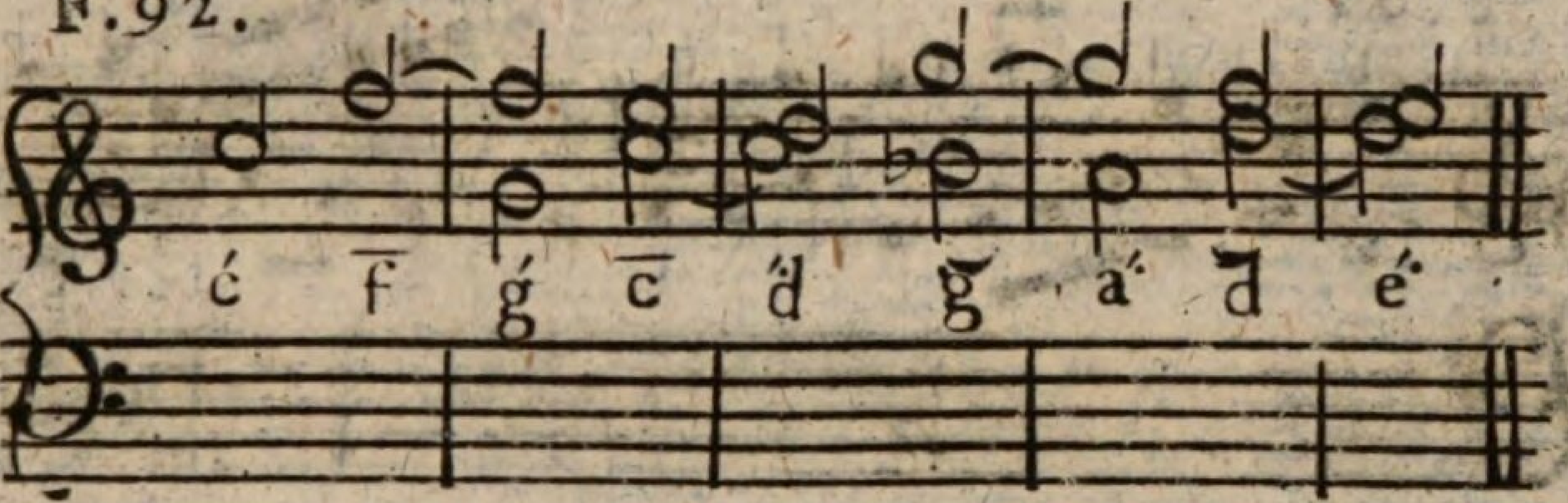
F. 90.



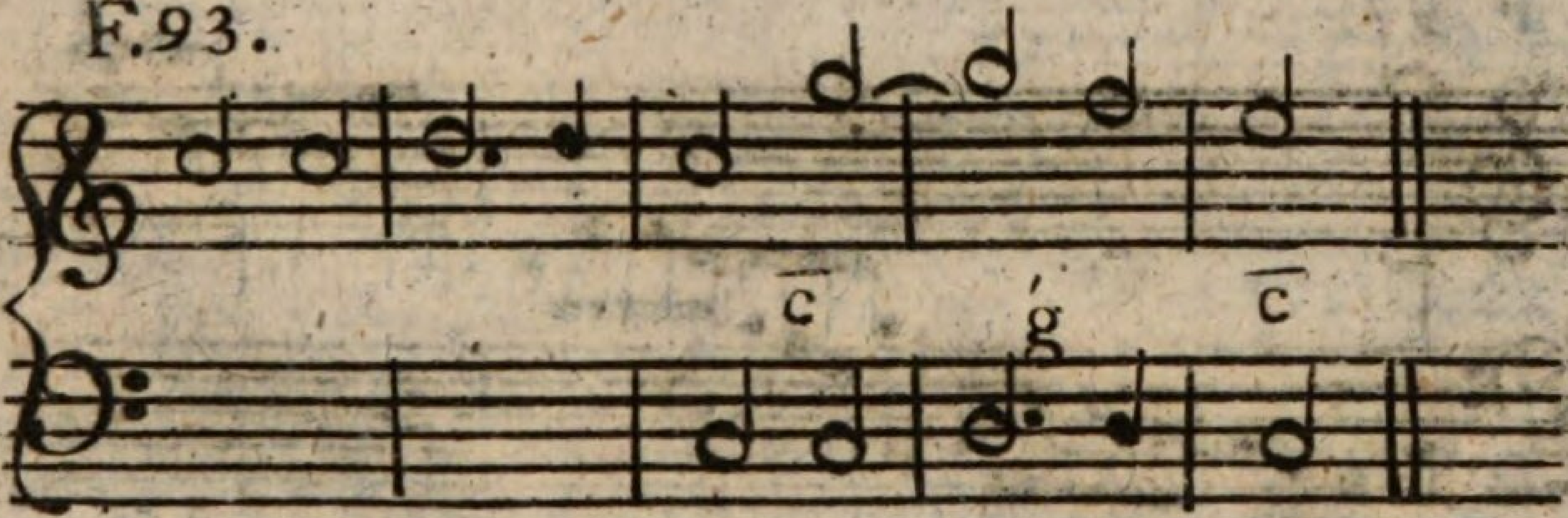
F.91.



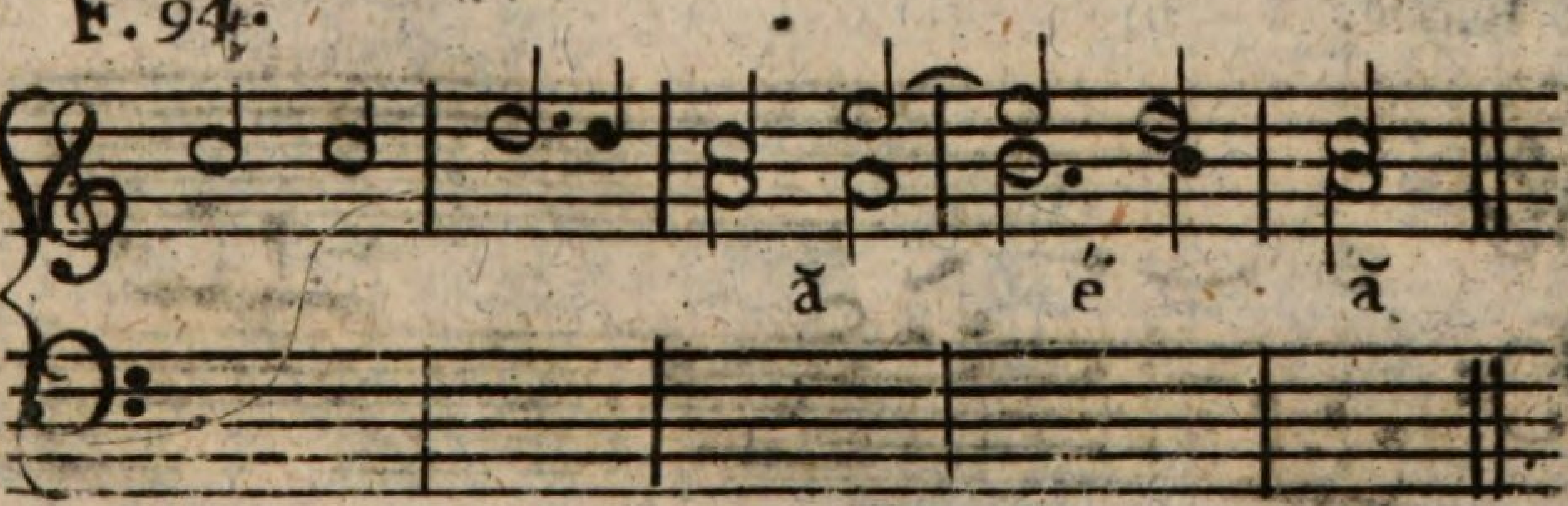
F.92.



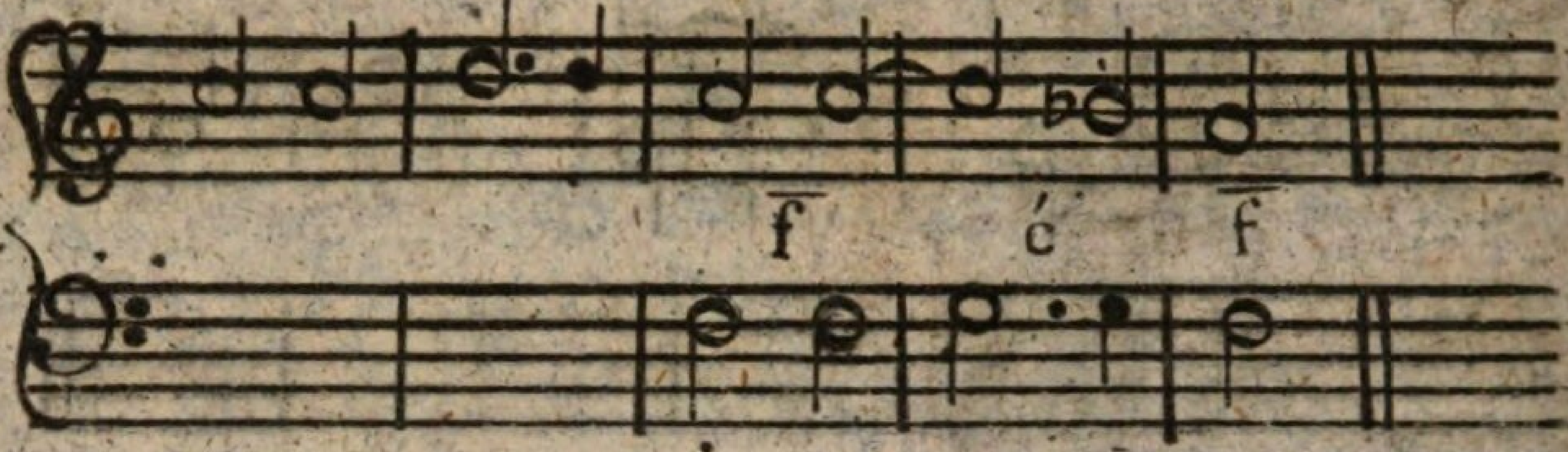
F.93.



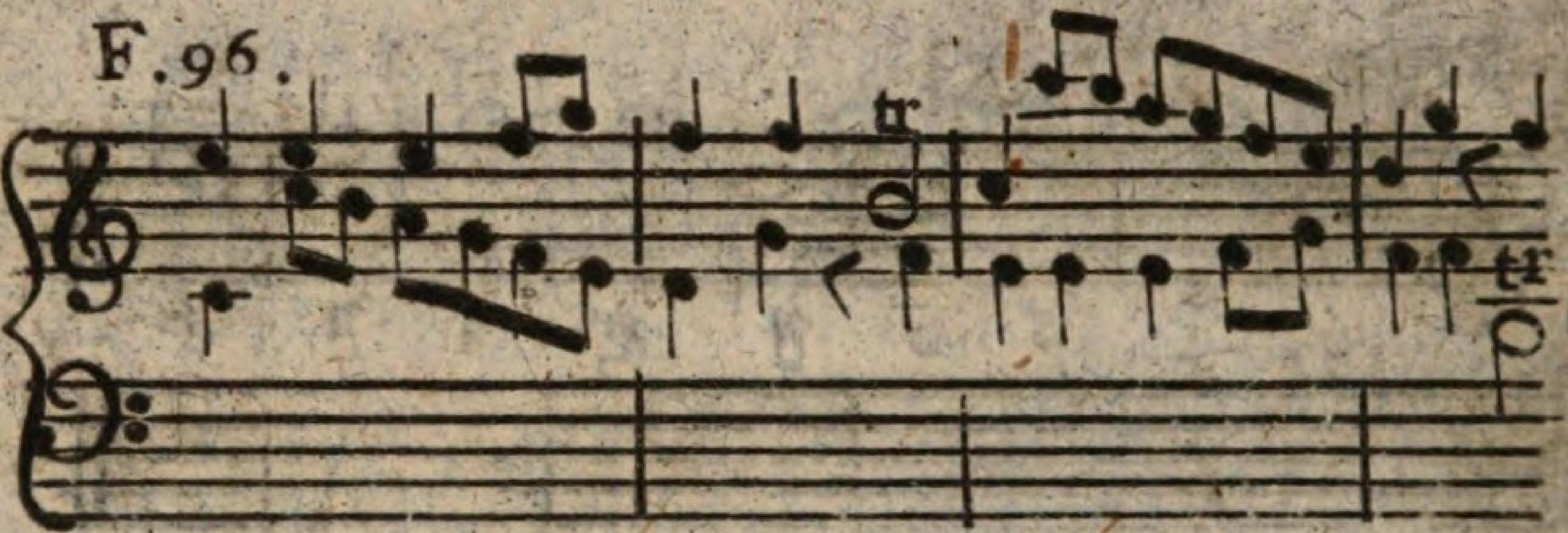
F.94.



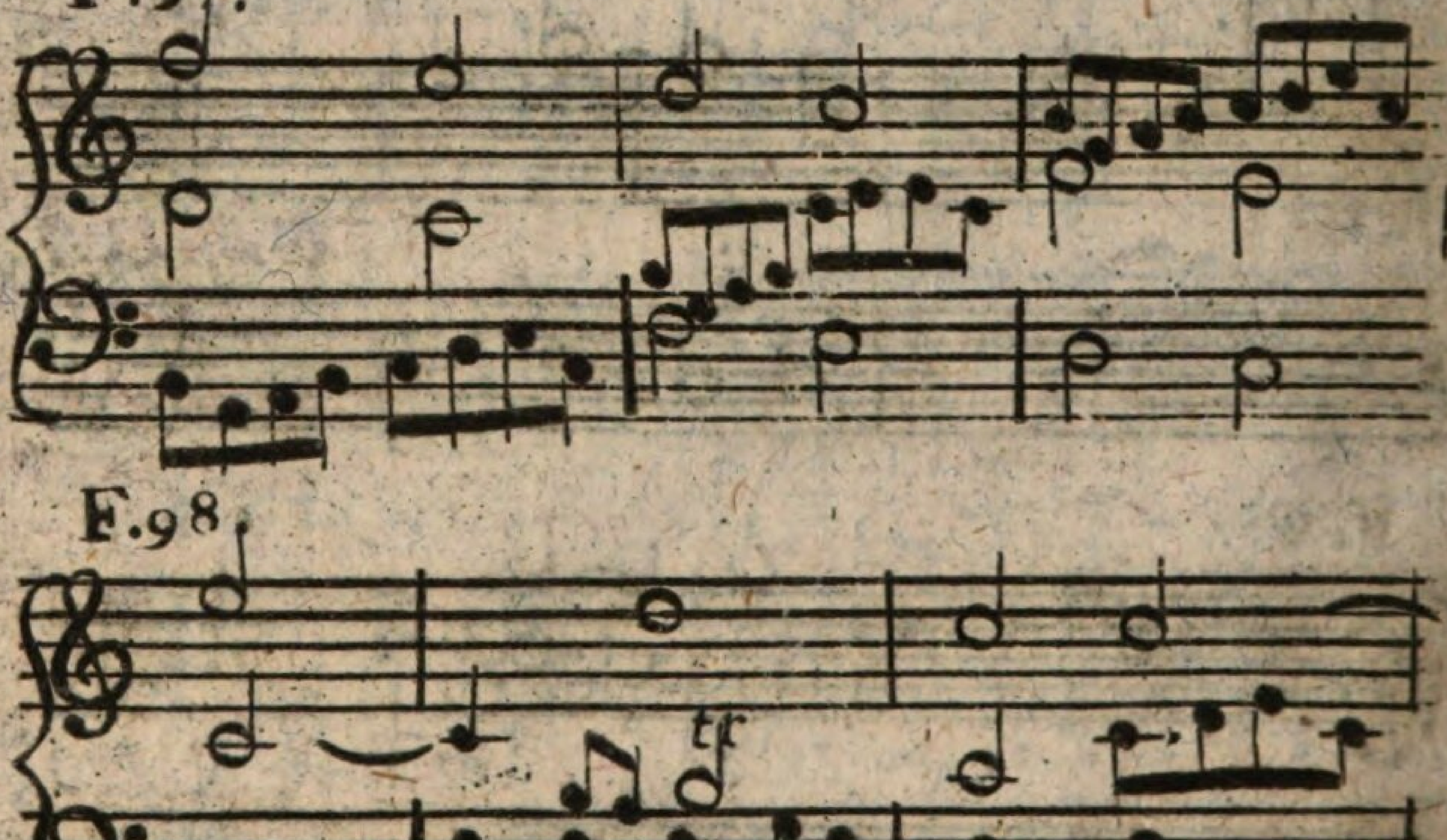
F. 95.



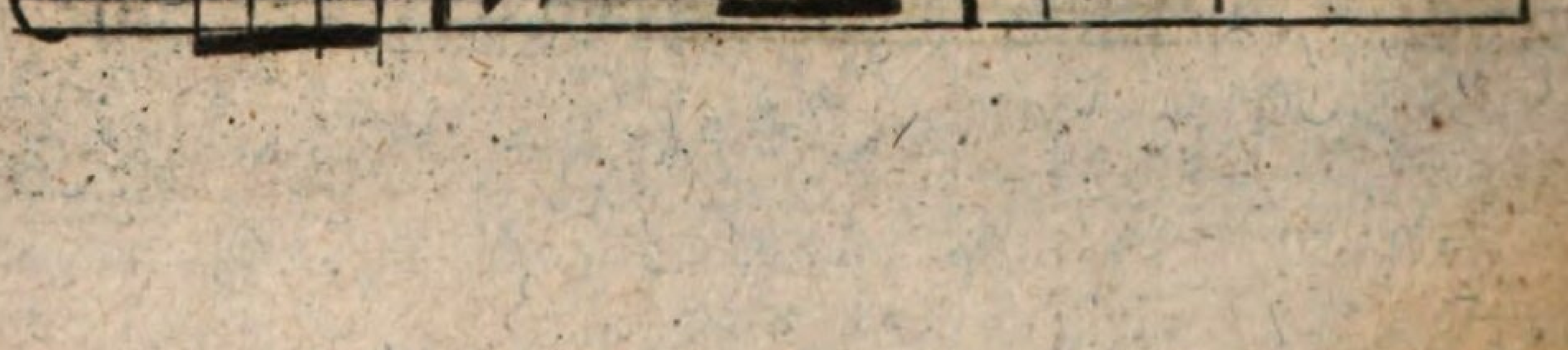
F. 96.

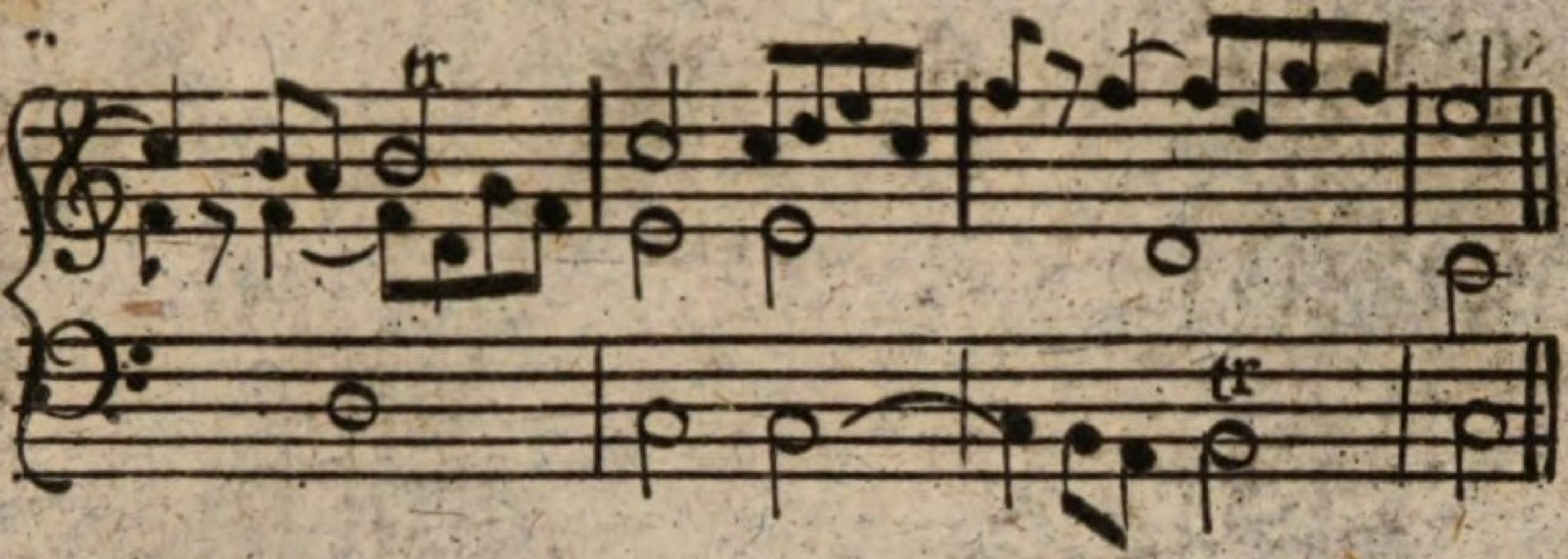


F. 97.

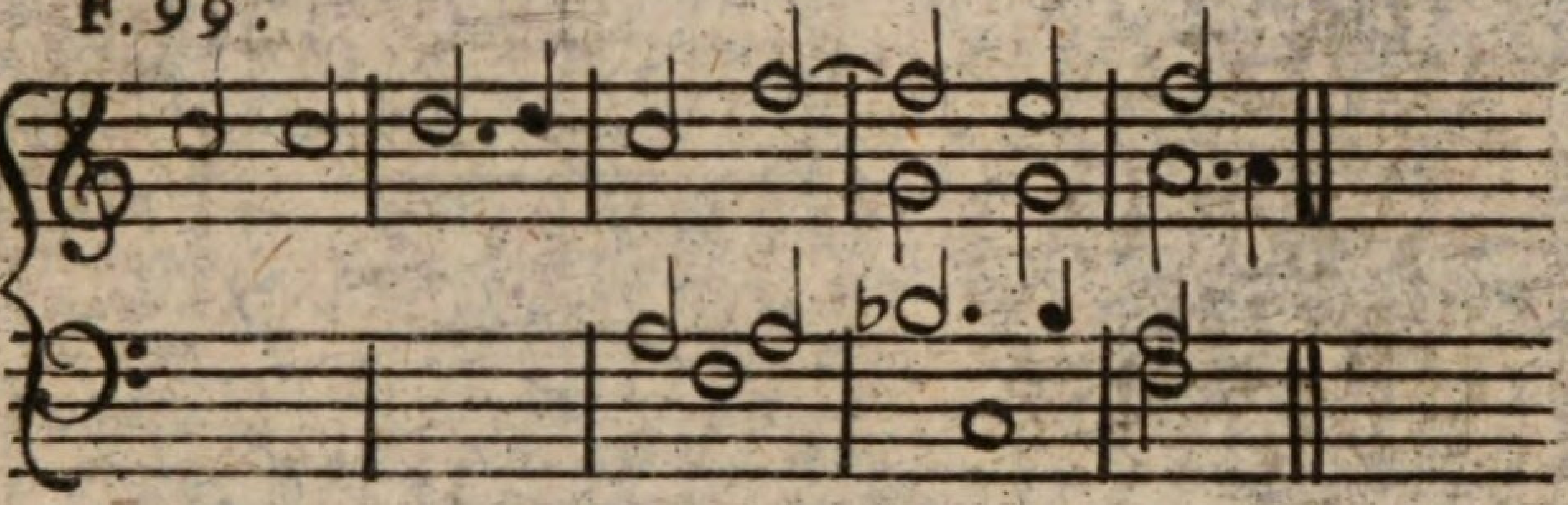


F. 98.

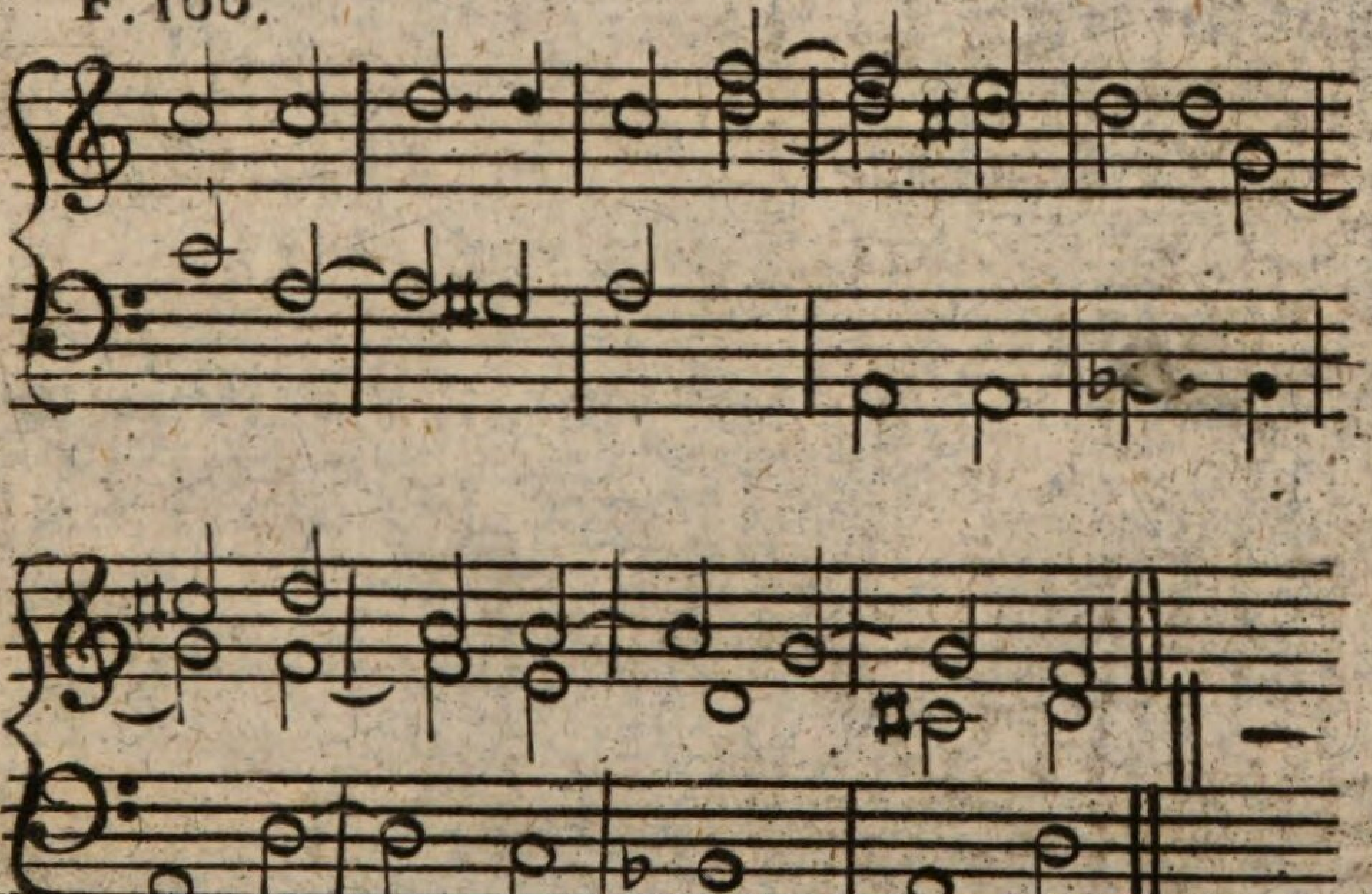




F. 99.



F. 100.



Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Portmann, Johann Gottlieb

Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte Eine Beilage zu jeder musicalischen Theorie

Darmstadt 1798

Mus.th. 2650 a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599236-7
VD18 1469414X-001